Ж. БОРДОНОВ

МОЛЬЕР

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга рассказывает о писательской, актерской, личной судьбе Мольера, подчеркивая, как близки нам сегодня и его творения и его человеческий облик. Жизнеописание Мольера и анализ пьес великого комедиографа вплетаются здесь в панораму французского общества XVII века. Эпоху, как и самого Мольера, автор стремится представить в противоречивом единстве величия и будничности.

- Жорж Бордонов
  - Предисловие
  - I ПРЕДКИ И РОДИТЕЛИ МОЛЬЕРА
    - Введение
    - ПОКЛЕНЫ И МАЗЮЭЛИ
    - КРЕССЕ И АСЛЕНЫ
    - БРАК ЖАНА II ПОКЛЕНА И МАРИ КРЕССЕ
  - II ПАНОРАМА ФРАНЦИИ
    - Введение
    - ТРИДЦАТИЛЕТНЯЯ ВОЙНА
    - РИШЕЛЬЕ
    - КОРОЛЕВСТВО
    - БУРЖУАЗИЯ
    - ИДЕОЛОГИЯ
  - III ОБЕЗЬЯНИЙ ДОМИК
    - ОБЕЗЬЯНИЙ ДОМИК
    - ЗАПИСЬ О КРЕЩЕНИИ МОЛЬЕРА
    - БРАТЬЯ И СЕСТРЫ МОЛЬЕРА
    - ДОМ В СЕНТ-УЭНЕ
  - IV ТЕАТР ВО ВРЕМЕНА ЛЮДОВИКА XIII
    - Введение
    - «БРАТСТВО СТРАСТЕЙ ГОСПОДНИХ»
    - ОПЕРАТОРЫ
    - МОНДОРИ
    - БЕЛЬРОЗ
    - ТРИУМФ «СИДА»
    - ФЛОРИДОР
    - ПОКРОВИТЕЛЬ МУЗ
  - V КЛЕРМОНСКИЙ КОЛЛЕЖ
    - Введение
    - КЛЕРМОНСКИЕ ИЕЗУИТЫ
    - УКАЗ О ПЕРЕДАЧЕ ДОЛЖНОСТИ
    - МОЛЬЕР АДВОКАТ

- ШАПЕЛЬ
- ПУТЕШЕСТВИЕ В НАРБОННУ

VI БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР
- Введение
- СЕМЕЙСТВО БЕЖАРОВ
- ГРАФ ДЕ МОДЕН
- РОЖДЕНИЕ БЛИСТАТЕЛЬНОГО ТЕАТРА
- ЗАЛ «МЕТАЙЕ»
- ЖАН-БАТИСТ ПОКЛЕН ДЕ МОЛЬЕР
- КРАХ

VII ПОВОЗКА ФЕСПИДА
- Введение
- ТРУППА ГЕРЦОГА Д'ЭПЕРНОНА
- КАПИТАН ФРАКАСС[64]
- ПЕЗЕНАССКИЙ ЦИРЮЛЬНИК
- КУПО Д'АССУСИ
- ВОЗВРАЩЕНИЕ

VIII ДЕНЬ УДАЧИ
- ВЫСТУПЛЕНИЕ ПЕРЕД КОРОЛЕМ
- ПЕРВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
- «РЕЕСТР» ЛАГРАНЖА
- ИЗМЕНЕНИЯ В СОСТАВЕ ТРУППЫ

IX «СМЕШНЫЕ ЖЕМАННИЦЫ»
- «СМЕШНЫЕ ЖЕМАННИЦЫ»
- МАСКАРИЛЬ
- ЗНАТНЫЙ АЛЬКОВИСТ

X ГОСПОДИН ДЕ РАТАБОН
- «СГАНАРЕЛЬ, ИЛИ МНИМЫЙ РОГОНОСЕЦ»
- ПАЛЕ-РОЯЛЬ
- ЛУБОЧНАЯ КАРТИНКА
- ШКОЛЬНАЯ НАБЕРЕЖНАЯ
- ЖАН III ПОКЛЕН

XI «ДОН ГАРСИЯ НАВАРРСКИЙ»
- «ДОН ГАРСИЯ НАВАРРСКИЙ»
- «УРОК МУЖЬЯМ»

XII ЧУДЕСА ЗАМКА ВО
- Введение
- «ДОКУЧНЫЕ»
- МАРКИЗ ДЕ СОКУР
- ФУКЕ

XIII ПИГМАЛИОН
- Введение
- ТАЙНА АРМАНДЫ
- МАДЕМУАЗЕЛЬ МЕНУ

- ПРЕКРАСНАЯ АМАРАНТА
- XIV АКТЕРСКОЕ «САМОУПРАВЛЕНИЕ»
  - АКТЕРСКОЕ «САМОУПРАВЛЕНИЕ»
  - БОЛЬШИНСТВОМ ГОЛОСОВ
  - ВЫСШИЕ И НИЗШИЕ ДОЛЖНОСТНЫЕ ЛИЦА В ТЕАТРЕ
  - ПУБЛИКА
- XV «УРОК ЖЕНАМ»
  - Введение
  - ТА ПЛЕНИТЕЛЬНАЯ КРОТОСТЬ…
  - АРНОЛЬФ
  - АГНЕСА
- XVI СПОР ОБ «УРОКЕ ЖЕНАМ»
  - СПОР
  - «КРИТИКА “УРОКА ЖЕНАМ”»
  - ГЕРЦОГ ДЕ ЛА ФЕЙЯД
- XVII «УВЕСЕЛЕНИЯ ВОЛШЕБНОГО ОСТРОВА»
  - Введение
  - «БРАК ПОНЕВОЛЕ»
  - ЛУИЗА ДЕ ЛАВАЛЬЕР
  - НА ТЕМУ АРИОСТО[162]
  - «ПРИНЦЕССА ЭЛИДЫ»
  - БАЛЕТ АЛЬЧИНЫ
- XVIII «ТАРТЮФ» И БИТВА ЗА НЕГО
  - БИТВА ЗА «ТАРТЮФА»
  - СОСТАВ ПРЕСТУПЛЕНИЯ
- XIX «ДОН ЖУАН»: БИТВА ПРОДОЛЖАЕТСЯ
  - Введение
  - «ДОН ЖУАН, ИЛИ КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»
  - ЧЕСТОЛЮБИЕ ЗАВОЕВАТЕЛЯ
  - ДОН ЖУАН — 1967?
  - СТУПЕНИ ЛЕСТНИЦЫ
  - «ЗАМЕЧАНИЯ» РОШМОНА[190]
- XX ЧЕТЫРЕ ВРАЧА
  - Введение
  - ДАМОН
  - «ЛЮБОВЬ-ЦЕЛИТЕЛЬНИЦА»
  - ДА, ДОРОГОЙ ГОСПОДИН РОГО…
- XXI «МИЗАНТРОП»
  - Введение
  - «ПОРЯДОЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК»
  - ВРАГ РОДА ЛЮДСКОГО
  - СЕЛИМЕНА
  - ОТ ФИЛИНТА К АЛЬЦЕСТУ

- АНЕКДОТ, ЧТОБЫ ЗАКОНЧИТЬ ПОРТРЕТ АЛЬЦЕСТА
- XXII МОЛЬЕР И ВРАЧИ
  - МОЛЬЕР И ВРАЧИ
  - ЧЕТЫРЕ ГУМОРА
  - «ЛЕКАРЬ ПОНЕВОЛЕ»
- XXIII МАЛЫШ БАРОН
  - Введение
  - «МЕЛИСЕРТА»
  - «СЕГОДНЯ НЕБЕСА В НАРЯДЕ СКАРАМУША…»
- XXIV ДОМ В ОТЕЙЛЕ
  - Введение
  - «ОБМАНЩИК»
  - УГОЛОК ВДАЛИ ОТ ВСЕХ
  - ПОСЛУШНИК
  - ЕГО ЗАДУМЧИВЫЙ НРАВ
- XXV ОТ БОГОВ ОЛИМПА К ГАРПАГОНУ
  - «АМФИТРИОН»
  - «ЖОРЖ ДАНДЕН»
  - «СКУПОЙ»
  - КАМЗОЛ ЧЕРНОГО АТЛАСА
- XXVI КОНЕЦ «ДЕЛА “ТАРТЮФА”»
  - СЕМЕЙНЫЕ ДЕЛА
  - ПРЕМЬЕРА «ТАРТЮФА»
- XXVII ПРАЗДНИК СВЯТОГО ЮБЕРА В ЗАМКЕ ШАМБОР
  - Введение
  - ПИРАТСКОЕ ИЗДАНИЕ «ТАРТЮФА»
  - «ГОСПОДИН ДЕ ПУРСОНЬЯК»
- XXVIII КАРНАВАЛ В СЕН-ЖЕРМЕН
  - «БЛИСТАТЕЛЬНЫЕ ЛЮБОВНИКИ»
  - ВОЗВРАЩЕНИЕ МИШЕЛЯ БАРОНА
  - МАДАМ УМИРАЕТ…
  - «МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ»
- XXIX «ПСИХЕЯ»
  - Введение
  - КАРНАВАЛ 1671 ГОДА
  - СОБРАНИЕ ТРУППЫ 15 МАРТА
- XXX «ПЛУТНИ СКАПЕНА»
  - «ПЛУТНИ СКАПЕНА»
  - НЕ УЗНАЮ В МЕШКЕ…
  - «ГРАФИНЯ Д'ЭСКАРБАНЬЯС»
  - РОВНО ЧЕРЕЗ ГОД, ДЕНЬ В ДЕНЬ…
- XXXI «УЧЕНЫЕ ЖЕНЩИНЫ»
- XXXII НЕПРИЯТНЫЕ ПРОИСШЕСТВИЯ И СУДЕБНЫЕ

ДЕЛА
- Введение
- НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ СЧАСТЬЯ
- ПЬЕР-ЖАН-БАТИСТ-АРМАН
- СКАНДАЛЫ И БЕСПОРЯДКИ

○ XXXIII ДОМ НА УЛИЦЕ РИШЕЛЬЕ
- Введение
- ПАРИЖ
- ДОМ БОДЛЕ

○ XXXIV «МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ»
- Введение
- ПОСЛЕ СЛАВНЫХ ТРУДОВ…
- СОРОЧКА АРГАНА

○ XXXV ПЯТНИЦА, 17 ФЕВРАЛЯ 1673 ГОДА
- Введение
- КРЕСЛО С ОТКИДНОЙ СПИНКОЙ
- ПОКА В МОЕЙ ЖИЗНИ…
- ХОЛОД, КОТОРЫЙ МЕНЯ УБИВАЕТ
- В ДЕСЯТЬ ЧАСОВ ВЕЧЕРА

○ XXXVI ЧЕРНЫЙ РОМБ
- ПО СМЕРТИ МОЛЬЕРА
- 21 ФЕВРАЛЯ 1673 ГОДА
- МОЛЬЕР ПРОДОЛЖАЕТСЯ

○ XXXVII КОМЕДИ ФРАНСЕЗ
- ТЕАТР ГЕНЕГО
- НЕ ПОДХОДИЛ ЕЙ МУЖ…
- СЛИЯНИЕ ДВУХ ТРУПП
- «РАСПОРЯЖЕНИЕ ЕЕ ВЫСОЧЕСТВА ДОФИНЫ»
- МОЛЬЕР ПОСЛЕ МОЛЬЕРА

○ XXXVIII В ЗЕРКАЛЕ ЕГО КОМЕДИЙ
- ДОМЫСЛЫ О МОЛЬЕРЕ
- ГЕРОЙ СВОЕЙ СОБСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

○ Хронологическая таблица
○ Указатель имен
○ Указатель пьес Мольера

• notes
○ 1
○ 2
○ 3
○ 4
○ 5
○ 6
○ 7
○ 8

- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52

- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96

- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140

- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184

- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228

- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232

Жорж Бордонов
Мольер

Предисловие

Посвящаю эту книгу актерам Комеди Франсез, тем, кто ими руководит, и тем, кто их окружает, — с братским чувством, ибо они были и остаются товарищами Мольера.

Б.

Невероятная вещь! Дорожный сундучок с рукописями, черновиками и письмами Мольера исчез по небрежению наследников. Может быть, его уничтожили, а может, он еще дремлет под слоем пыли и паутины на каком-нибудь чердаке в Иль-де-Франсе. Не сохранилось ни одного дома, где жил Мольер, даже того живописного здания, в котором он родился. Капризная судьба с помощью людской глупости и неблагодарности упрямо старается стереть все материальные следы этой до краев наполненной жизни. В конечном счете от Мольера остались только две расписки (одна написана целиком его рукой, а не просто снабжена подписью, как большинство нотариально заверенных бумаг) — и его пьесы, в которых он, конечно, сказал все самое важное о себе. Вехи его жизни отмечены контрактами, квитанциями, а также «Реестром» Лагранжа, куда тот изо дня в день добросовестно заносил события, происходившие в труппе. Итак, можно без каких-либо оговорок присоединиться к мнению Жоржа Монгредьена: «Всеми сведениями о Мольере и его сочинениях мы обязаны только кропотливому труду ученых, архивистов, историков, которые вот уже полтора столетия терпеливо разыскивают следы Мольера по разным архивам Парижа и провинции, — то есть ищут иголки в стогах сена». Исследования Эдора Сулье дополнены сегодня открытиями Элизабет Максфилд-Миллер, профессора университета Радклиф-Гарвард, и Мадлены Юргенс, хранителя Национального архива. Обнаружив редкостную эрудицию и самоотверженность, они извлекли из регистрационных книг парижских нотариусов около трети всех известных нам документов, относящихся к Мольеру; особенно важны их находки в том, что касается его происхождения. Поскольку целью настоящей работы было, опираясь на неоспоримые свидетельства, воссоздать облик живого, мыслящего и страдающего Мольера, автор считает своим долгом подчеркнуть здесь, чем он им обязан. Он рад также

выразить признательность библиотекарю-архивариусу Комеди Франсез Сильвии Шевалле, которая предоставила ему доступ к бесценному «Реестру» Лагранжа и которая, посвятив Мольеру всю свою деятельность, любезно согласилась помогать автору советами.

I ПРЕДКИ И РОДИТЕЛИ МОЛЬЕРА

Введение

Наследственность не все объясняет. Чаще всего она бросает лишь слабый, а то и неверный свет на те или иные задатки человека. И все же не стоит вовсе пренебрегать силовыми линиями, которые она прочерчивает. Но крайней мере в тех случаях, когда сталкиваешься со столь сложной и противоречивой личностью, как Мольер, отнюдь не лишнее представить себе его род и семью пояснее. От этих людей он получил гены, изначально определившие его характер. Это их черты, их страсти, их странности он мог наблюдать в том возрасте, когда накапливается лучшая пища для ума. Не следует забывать, что окружающий в детстве мир — это и есть то горнило, в котором переплавляются основные идеи великого творца. Но мы должны также научиться не придавать наследственности слишком большого значения, не приписывать ей решающей роли в тех событиях, объяснения которым нужно искать совсем не здесь. Подслушанное на улице словечко, впечатление, мгновенно исчезающее из памяти другого человека, для художника подчас важнее, чем два поколения обойщиков с их воззрениями и привычками. Художник воздвигает свои творения, камень за камнем, из мигов собственного бытии.

ПОКЛЕНЫ И МАЗЮЭЛИ

Первый пращур Мольера, который нам доподлинно известен, — Жан Поклен; назовем его для удобства Жан I. О его семействе, родом, возможно, из Бовэзи[1], где фамилия Поклен очень распространена, мы ничего не знаем. Мы не знаем, был ли Жан I единственным сыном или сиротой, переселился ли он откуда-то в столицу или родился в ней. Его брачный контракт с Симоной Турнемин так и не найден, несмотря на все разыскания по книгам парижских нотариусов, относящимся к 1585–1586 годам. Контракт, возможно, пролил бы свет на его происхождение[2]. Во всяком случае, 20 января 1586 года в церкви Сен-Жермен-л'Осеруа Жан I венчается с Симоной, дочерью Гийома Турнемина, владельца скорняжной лавки, парижского буржуа, поставщика двора, проживающего на улице Сухого дерева[3]. Жан I вступает в дело своего тестя и становится, таким образом, скорняком. Но Симона, произведя на свет двух дочерей, умерших в младенческом возрасте, скончалась 23 октября 1590 года. Деловые отношения с тестем, естественно, не могут продолжаться на прежней основе. Тем более что 19 июня 1594 года Жан I подписывает брачный контракт с Агнесой Мазюэль. У него только один свидетель — его бывший тесть, Гийом Турнемин, «меховщик короля», что довольно необычно для этой эпохи многочисленной родни. Свидетелями же его будущей супруги, хотя она и сирота, выступают восемь человек, среди которых вдова ее отца по третьему браку, единоутробный брат и двое дядюшек. Контракт ничего не говорит о происхождении Жана I Поклена, которого называет «мастером обойного цеха».

Агнесе двадцать один год. Она дочь Гийома Мазюэля, умершего в 1590 году, во время осады Парижа[4], и Мари Денизар, умершей в родах или вскоре после рождения дочери. Мазюэли зарабатывают свой хлеб музыкой. Гийом и его брат Адриан «играют на инструментах»; их сестра Николь дважды выходит замуж, и оба раза за музыкантов. Эта ветвь Мазюэлей даст в общей сложности десять «скрипачей на постоянной службе короля». Следовательно, Агнеса росла в артистической обстановке, впрочем, не без комфорта и даже некоторой роскоши, среди музыкальных инструментов, любезно перечисленных одной описью, — лютен, гитар, скрипок и пошетт[5], среди разноцветных лоскутьев, которые напяливают на себя члены семьи, отправляясь на ярмарки, свадьбы и в особняки вельмож. При всем том — ничего от богемы. В доме Мазюэлей умеют считать и думать о будущем. В 1589 году Агнесу на три года отдают в ученье к

Катрине Каниве. В 1591 году она становится мастерицей-белошвейкой. В этом кругу мелкой буржуазии не принято, чтобы девушки работали, они должны скромно дожидаться жениха. То, что Агнесу отдали в ученье, что она добилась профессионального положения, свидетельствует об известной оригинальности ее характера, во всяком случае, о независимости суждений. И в самом деле, Агнеса вскоре выказала себя женщиной волевой и практичной, работящей, чадолюбивой, расторопной, деятельной; она будет не покладая рук хлопотать в мастерской, вытирать носы своим сорванцам и при этом еще помогать мужу, человеку менее толковому или более робкому.

Из дела Гийома Турнемина Жан I выходит с убытком — в качестве своей доли он получает только векселя, правда, составляющие круглую сумму, но на королевскую казну: попробуй добиться их выплаты! И Жан I возвращается к ремеслу обойщика. Забот у него немало: надо подыскивать постоянных заказчиков, покупать инструменты и т. д. Этим объясняется, почему Агнеса, несмотря на частые беременности, не может оставить свою мастерскую. Больше того, она охотно берет учениц: в те времена за обученье ремеслу платят! И все же супруги по крайней мере дважды оказываются не в состоянии справиться с расходами и вынуждены занимать деньги. Но к 1602 году их старания вознаграждены, дела идут достаточно хорошо для того, чтобы они могли купить участок в 34 квадратных метра, расположенный на Бельевой улице, у ворот Кожевенного рынка. Они построят здесь дом — в пять этажей, согласно указу Генриха IV, первого планировщика Парижа[6]. Фасад этого дома имеет только 5 метров в длину. На первом этаже помещаются лавка и примыкающая к ней задняя комната. На верхних этажах, нависающих выступом над первым, по две спальни. В подвале колодец и два погреба. Над дверью поскрипывает вывеска: «Под образом святой Вероники». Здесь на сорок два года воцарится неутомимая Агнеса, бабка Мольера; здесь она произведет на свет восьмерых детей и воспитает их, как сумеет.

Попробуем представить себе на минуту жизнь этой четы тружеников. Он обойщик, она белошвейка: с таким выводком ребятишек и затратами на такой дом одного заработка не хватает. Как это все нам близко и понятно! Сколько упорства, энергии, каждодневных усилий скрывается за сухими фразами юридических документов, свидетельствующих о медленном восхождении по социальной лестнице! Но, несмотря на все препятствия и трудности, семейство добивается успеха. Сыновья, окончив срок ученичества, станут обойщиками, галантерейщиками, жестянщиками. Дочери, которых,

поднатужившись, наделили приличным приданым, выйдут замуж — одна за бельевщика, другая за портного, третья за судебного исполнителя из Шатле[7]. Самая младшая, Адриенна, родившаяся в 1609 году, сможет поступить в бенедиктинский монастырь Благовещения в Лангре.

Старший сын, Жан II Поклен, родился в 1595 году. 11 декабря 1607 года, тринадцати лет, он был на четыре года отдан в ученики к Доминику Трюберу, мастеру-обойщику с улицы Сен-Дени. За 90 ливров Доминик Трюбер обязался обучить его своему ремеслу, а также «предоставить ему стол, огонь, постель, кров и свет…». Получив звание мастера, Жан II по-прежнему живет с родителями, на Бельевой улице. Но собравшись взять в жены Мари Кресс и завести свой очаг, будущий отец Мольера снимает особнячок под названием «Обезьяний домик», на углу улиц Старой бани и Сент-Оноре.

КРЕССЕ И АСЛЕНЫ

В роду Мари Крессе несколько поколений парижских буржуа, эшевенов[8]. Историю семьи можно проследить до 1528 года: в то время они уже имеют какое-то положение в обществе, тогда как Поклены еще «не существуют».

Дед Мари — Гийом Крессе, обойщик и стегальщик. У него мастерская «Под образом Богоматери» на Сыроваренной улице, возле Хлебного рынка. Он женат на Мари Бокузен, сестре обойщика; она подарит ему четверых детей, среди которых Луи Крессе.

Луи продолжает дело отца. 5 марта 1600 года он женится на Мари Аслен, женщине из семьи, почти все члены которой занимаются обойным ремеслом. Дед Мари Аслен — мастер-стегальщик. Ее отец, Себастьян, — обойщик. Сама она первым браком была замужем за Гийомом де Лонэ, подмастерьем у Аслена. И второй раз она тоже выходит замуж за обойщика — Луи Крессе.

Молодая пара поселяется в просторном старом доме Асленов «Под образом святой Екатерины», у Свекольного рынка. По благосостоянию они явно превосходят Покленов. Они принадлежат уже, скорее, к крупной буржуазии, в то время как соответствующее поколение Покленов еще только перебивается кое-как и не слишком уверено в будущем. В 1601 году рождается старшая дочь четы Крессе, Мари, которая, выйдя замуж за Жана II Поклена, станет матерью Мольера.

Таким образом, все предки Мольера, за исключением скрипачей Мазюэлей, заняты ремеслом и торговлей. Они стегальщики, обойщики, но уже выбившиеся в мастера, владельцы собственных заведений. В портретной галерее этих деловых людей выделяется яркой индивидуальностью Агнеса Мазюэль. Испытываешь искушение приписать ей самой одну из прекраснейших мыслей ее внука: «трусов терпеть не могу: все дрожат, как бы не попасться, за все им страшно взяться»[9].

Эта мысль вообще приложима к той трудолюбивой и энергичной буржуазии, чей престиж и влияние растут год от года и у которой уже пробуждается самосознание. Буржуа начинают соединять брачными узами мастерские и лавки, как дворяне — титулы и поместья.

БРАК ЖАНА II ПОКЛЕНА И МАРИ КРЕССЕ

Этот брак — прекрасная тому иллюстрация. Брак по склонности или по расчету? Неизвестно. Во всяком случае, он свидетельствует о несомненных успехах в социальном плане и вселяет самые радужные надежды. Контракт, засвидетельствованный 22 февраля 1621 года мэтром Венсаном Колле, нотариусом из Шатле, гласит, что каждый из супругов приносит по 2200 ливров. Перевести эту цифру на нынешние франки практически невозможно из-за колебаний покупательной способности в течение столь долгого времени. Но по всей видимости, сумма довольно значительная. Можно полагать, что к тому моменту, когда родители Мольера поселяются в «Обезьяньем домике», они уже не испытывают денежных затруднений.

Они обручились 25 апреля 1621 года, а венчание состоялось 27 апреля в церкви Святого Евстахия. В церковной книге записано: «Jehan Pocquelin, parrochius noster uxor Marie Cressé, idem, affidati 25 aprilis 1621, desponsati 27 ejusdem mensis et anni»[10].

Отметим, что фамилия Pocquelin здесь пишется через «с». Только Жан I и Жан-Батист, его внук, подписывались Poquelin.

II ПАНОРАМА ФРАНЦИИ

Введение

В 1617 году «руки иноземца», маршала д’Анкра (Кончини), принуждены выпустить бразды правления: по наущению д'Альбера де Люиня и с согласия Людовика XIII Кончини умерщвлен. Единственная его заслуга состояла в том, что он женился на Леоноре Галигаи, фаворитке регентши Марии Медичи. Возможно, всеобщая ненависть, которую вызывала такая неслыханная удача, помешала маршалу д’Анкру проявить свои способности в полной мере. Но как бы то ни было, регентство стало настоящей катастрофой для королевства. То, чего добились в экономике и политике Генрих IV и Сюлли, было разрушено в несколько лет. Если Мазарини будет посвящать Людовика XIV в государственные заботы и добросовестно обучать его королевскому ремеслу, то регентша и Кончини, напротив, изо всех сил старались отстранить Людовика XIII от дел. Когда де Люинь освобождает его от опеки Кончини и делает королем, уже слишком поздно. Мария Медичи, испросив инвеституры[11] у Парламента (что было вовсе не обязательно, поскольку ее короновал Генрих IV), нанесла урон королевской власти и совершенно неоправданно укрепила влияние судейских. Разорив казну, чтобы иметь возможность покупать нейтралитет вельмож и осыпать щедротами чету Кончини, она оказалась перед необходимостью созвать в 1614 году Генеральные Штаты[12]. Серьезная ошибка! Штаты только показали, сколь непрочно было единство страны. Каждый: говорил за себя, оставив всякое попечение об общих интересах. Третье сословие впервые смогло ощутить подлинный масштаб своих сил. После 1614 года положение еще ухудшается и грозит анархией. Летке воспламеняющееся дворянство не может примириться с разорением, волнуется, вступает в заговоры. Протестанты неспокойны, встревоженные католической контрреформацией, которая так или иначе охватила всю Европу и представляет для них страшную опасность. Религиозные войны окончились слишком недавно, чтобы успели зарубцеваться раны, оставленные ими в умах и сердцах. К этому неустойчивому затишью трудно приспособиться. Молодежь обуреваема своего рода романтизмом, в котором захлебываются порывы страстей и тяга к шальным, бессмысленным и дорогостоящим авантюрам. Сен-Мар[13] и Монморанси[14] — тому примеры. Общество колеблется. Оно еще не отвердело в классицизме. «Порядочный человек»[15], храбрый, но владеющий собой, еще не родился.

ТРИДЦАТИЛЕТНЯЯ ВОЙНА

Она началась с восстания Чехии против императора в 1618 году. Масло в огонь было подлито; Центральная Европа вспыхнула. Предлогом стала конфискация церковных богатств князьями-протестантами Священной Римской империи. Католическая контрреформация стремилась восстановить власть папы; Австрийский дом — заново спаять империю Карла Пятого, то есть, в дальнем прицеле, — окружить Францию с тем, чтобы ее легче было задушить и расчленить. Франция по традиции выступала на стороне князей-протестантов против императора-католика. Но де Люиню и его партии удается склонить Людовика XIII к соблюдению строгого нейтралитета. Они утверждают, что у Людовика общие интересы с императором. По их мнению, князья-протестанты в Германии не более опасны, чем гугеноты на юге Франции. Гугеноты составили заговор против короля; при поддержке из-за границы они готовятся к восстанию. Не важнее ли обуздать их, чем вмешиваться в немецкие дела, даже если сводить это вмешательство только к денежной помощи? У де Люиня голова горячая, но не более ясная, чем у Сен-Мара или Гастона Орлеанского[16] — предателей отечества. Подыгрывая Габсбургам, де Люинь наносит Франции вред, который может оказаться невосполнимым. Чтобы возместить его, придется приложить огромные усилия, подвергнуться немалым опасностям.

РИШЕЛЬЕ

Но уже поджидает своего часа некий изгнанник: Арман дю Плесси де Ришелье, епископ Люсонский, сжигаемый честолюбием прелат-воин. Его отличил Кончини и назначил государственным секретарем; воздадим должное подобной прозорливости! После убийства своего покровителя Ришелье и сам был в смертельной опасности, но в конце концов отделался опалой. При дворе его никто не забыл. Все кругом прочат его в министры, но Людовик XIII его не любит. И не столько из-за того, что он был фаворитом Кончини и регентши, сколько потому, что его облик и характер пугают короля. Людовику XIII только двадцать лет. Он боится снова попасть под гнет тирании, еще худшей, чем при маршале д'Анкре. Он хочет остаться повелителем, не делить ответственности ни с кем. Все же в 1621 году Ришелье возведен в кардинальский сан. Пройдут еще три года, прежде чем он войдет в Совет. После смерти де Люиня (в 1622 году) Людовик XIII сменит несколько совершенно безликих министров и убедится, что не может править один. Не то чтобы ему не хватало остроты ума; но он из тех государей, которые не умеют действовать без поддержки советника и от этого тем чувствительнее к малейшему ущемлению своего престижа. У него хрупкое здоровье (он страдает хроническим энтеритом), слабые нервы, нрав меланхолический и мрачный. Он сгибается под тяжестью своей ноши. У него возникают идеи, но не всегда находятся практические возможности их осуществить. Его власть вовсе не абсолютна. Монархия Короля-Солнца, безусловно, не могла бы родиться без Ришелье.

КОРОЛЕВСТВО

Его территория занимает примерно четыре пятых нынешней Франции. В нее не входят Эльзас и Лотарингия (независимое герцогство), Франш-Конте, Артуа, Савойя и Руссильон. Внутри страны некоторые области сохраняют автономию: Оранж принадлежит дому Нассау, графство Венэссен — папе[17]. Число жителей достигает шестнадцати миллионов, из них четырнадцать — сельское население. Города не похожи на те, какими они стали в наши дни. Это разбросанные по провинциям этнические образования, каждое со своей особенной физиономией. Можно сказать, это прообразы административных, экономических и культурных центров — а иногда и церковных (они бывают убежищами для протестантов). У каждого свои прочные традиции, свои занятия, своя гордость. Их патриотическое чванство вызывает улыбку; но при определенных обстоятельствах оно способно превращаться в героизм.

Такие центробежные настроения наблюдаются повсюду. Настоящего единства нет. Еще не пришло время. У каждой провинции, каждого городка — свои обычаи, свои льготы, свои привилегии, корни которых уходят во тьму веков. Совершенно различные правовые системы отделяются друг от друга тропинкой, ручейком. Если есть деньги, можно тянуть процесс до бесконечности, переводя его из одной юрисдикции в другую. Это положение вещей усугубляется продажностью судей. Центральные власти осуществляют свой контроль лишь выборочно и поверхностно. Информацию они получают недостаточную и запоздалую. Дорог мало, следит за ними как бог на душу положит. На то, чтобы известие достигло Парижа, уходит несколько дней, если его еще не перехватят по пути. Для частного лица отправиться на Юг — смелое предприятие, настолько небезопасны иной раз пустынные поля и лесные чащи. Потребность в единообразии и обновлении ощущается во всех областях. При такой разобщенности провинций, ненадежном и зачастую косном дворянстве, алчном судейском сословии, полезной, но корыстолюбивой буржуазии монархия представляет собой единственный двигатель прогресса. Кстати, Людовик XIII — вовсе не тот надменный и равнодушный персонаж, каким его выводят обычно историки. Он думает о своем народе. Искренне желает облегчить участь бедняков. Отдает себе отчет в существовании пропасти, которая разделяет имущих и неимущих.

Впрочем, во Франции положение не хуже, чем в других государствах Европы. Активность, предприимчивость французов,

их умение приспосабливаться к обстоятельствам, врожденный оптимизм постепенно расширяют возможности страны, выводят ее вперед, хотя внешне это незаметно. И все же какая нищета, какая смертность! Средняя продолжительность жизни у мужчин — тридцать восемь лет, у женщин — тридцать пять. Никакие невзгоды не обходят стороной крестьянский люд: он знает недоедание, а то и голод в неурожайный год, эпидемии, которые не удается остановить никакими мерами, бедствия войны (как они запечатлены на гравюрах Калло). Но стоит хлебу уродиться обильней, выручке подняться повыше — и все забыто, люди пьют, танцуют, прикупают липший арпан[18] земли, строят планы на будущее. Такой уж счастливый характер у этого народа, таким он и останется. Жакерии[19] вспыхивают часто и яростно, их жестоко подавляют. И снова крестьянин начинает все сначала, с бесконечным терпением и, несмотря ни на что, с неколебимой верностью королю в сердце. Положение рабочих еще ужаснее: рабочий день от десяти до четырнадцати часов, правда, праздников около шестидесяти в году; дисциплина военная, даже досуг регламентирован; соблюдение обрядов религии строжайше проверяется. Людовик XIII попытается разжать эти суровые тиски, улучшить условия груда, облегчить переход в мастера прилежным, но не имеющим ни гроша в кармане рабочим. Странным образом королю ведомо уважение к человеческой личности.

БУРЖУАЗИЯ

Она составляет особую прослойку между народом и знатью, ближе к последней, чем к первому, во всяком случае, по своим устремлениям. Инстинктивно тяготея к меркантилизму, еще до Кольбера[20], она неустанно обогащает государство и обогащается сама. Кольберовский меркантилизм лишь сформулирует официально торговую политику, согласно которой из-за границы ввозится сырье, а вывозятся готовые изделия, так что баланс складывается в пользу Франции, и количество золота в стране год от году увеличивается. Поэтому короли поощряют буржуазию и оказывают ей всяческие почести. Как мы уже говорили, силы ее растут и могут быть обращены как в поддержку трона, так и против него. До сих пор, словно это само собой разумеется, высшие административные, военные, церковные посты занимала знать. Буржуазия сгорает желанием заполучить к ним доступ. Одалживая деньги полуразорившимся вельможам, отдавая им дочерей (вернее, их приданое), чтобы они могли содержать свои дворцы и замки, буржуа мечтают о дворянстве для себя. Заносчивость иных спесивых аристократишек уязвляет их самолюбие. Они покупают должности, предоставляющие право на дворянство. Дают образование сыновьям, которые таким путем могут войти в «дворянство мантии»[21]. Они охотно пользуются гербами; представление о том, что это исключительно привилегия знати, ложно. У Крессе, парижских эшевенов с 1570 года, «три золотых бычьих головы на лазурном поле». У Покленов «на серебряном поле пять зеленых деревьев, из которых три имеют высокие стволы и два пониже и коих корни осыпаны землею зеленого цвета». Мольер, повинуясь фантазии, заменит деревья на этом гербе тремя зеркалами, символизирующими театр, и обезьянами с фасада родного дома. Его дед, Луи Крессе, подписывается обычно Луи де Крессе. Возможно, что мещанин во дворянстве — не чистый плод мольеровского воображения… Но смехотворность таких претензий не столь уж важна. Эти почтенные граждане — будущее государства; Людовик XIII тут оказался дальновиднее, чем кто бы то ни было из его предшественников. Он так щедро осыпает их милостями, что дворянство начинает роптать. Отныне парижские негоцианты, в парадном платье, принимают участие в официальных церемониях. Купечество поделено на шесть гильдий, в таком порядке по старшинству: суконщики, затем бакалейщики, галантерейщики, скорняки, чулочники и ювелиры. В этой иерархии довольно точно отражена относительная важность

ремесел: текстильные мануфактуры тогда действительно были самыми процветающими. При всем том буржуазия, как бы она ни рвалась к более завидной роли в государстве, сохраняет глубокое уважение к королевской власти и вину за свои невзгоды (прежде всего повышение налогов и падение ренты) склонна возлагать не на короля, а на его приближенных. Со стороны Людовика XIV будет весьма разумно вербовать себе министров среди этих людей, бережливых, усердных и неуступчивых. Но не следует забывать, что здесь он лишь продолжал дело, начатое его отцом.

ИДЕОЛОГИЯ

Все столетие несет на себе отпечаток духовной борьбы, остроту которой нам уже нелегко почувствовать. Общество Иисуса[22] видит свою миссию в том, чтобы полностью восстановить значение католической церкви. Иезуиты руководят созданным в 1627 году герцогом де Вантадуром Обществом Святых Даров, более известным под названием «Шайка святош». Это очень разветвленная тайная организация, объединяющая мирян и церковнослужителей, проникшая во все слои общества, преследующая безнравственность, ересь и просто недостаток религиозного рвения. С помощью такого оружия иезуиты ведут войну на три фронта: с протестантами, разумеется, а кроме того, с янсенистами[23] и либертинами[24]. Хотя иезуиты не слишком разборчивы в средствах, непреклонность и аскетизм янсенистов все же затрудняют их деятельность. Мать Анжелика Арно в 1609 году предприняла реформу бернардинского аббатства Пор-Рояль[25], и вскоре этот монастырь снискал славу образцового. На первых порах движение Пор-Рояля означает лишь возврат к евангельской чистоте. Здесь ищут бедности и смирения и этими идеалами стараются поверять собственную жизнь. Горстка отшельников, избранников духа, поселяется по соседству с Пор-Роялем-в-Полях; они открывают «маленькие школы»[26], где преподают греческий язык; здесь будет учиться Жан Расин. Только с 1636 года, когда духовным руководителем Пор-Рояля становится аббат де Сен-Сиран, монахини и «господа» следуют определенному учению — тому, которое было изложено в «Августине» Янсения. Янсенизм рождается на свет и превращается в мишень для нападок иезуитов. Но окончательное торжество иезуитов откладывается до 1710 года — даты упразднения монастыря и сноса его строений. Янсенистов гонят не столько как еретиков, сколько как противников излюбленных иезуитами методов, тех компромиссов, которые они почитают неизбежными.

Что же до либертинов, то это в глазах иезуитов главная опасность. Но что значит «либертин»? Возможно ли здесь строгое определение? Либертины придерживаются самых различных убеждений, от равнодушия к вопросам религии до атеизма, включая и тот расплывчатый деизм[27], который войдет в моду с веком Просвещения. Они отказываются слепо принимать вероткровенные истины. В общем, они числят себя вольнодумцами и «философами»[28] — одни, чтобы быть до конца последовательными, другие для удобства. Многие из них ведут

весьма рассеянный образ жизни, а то и вовсе предаются разврату, — отсюда тот второй смысл, который обретет со временем слово «либертин». Под угрозами проклятия, изрыгаемыми иезуитами, лучшие из либертинов отстаивают право жить согласно природе. Двоих сжигают заживо: Жана Фантанье в 1621 году и Клода Ле Пти в 1662-м. В том же 1621 году Декарт бросает военную службу, чтобы без помех заниматься науками и путешествовать; в результате появляется знаменитое «Рассуждение о методе». Человеку, провозгласившему всемогущество разума, в ту пору только двадцать пять лет. Он написал свою книгу по настоянию кардинала де Берюля, чтобы представить скептикам неопровержимые доказательства бытия божия и бессмертия души. Эффект получился обратный: «Рассуждение» закладывает краеугольный камень свободомыслия.

III ОБЕЗЬЯНИЙ ДОМИК

ОБЕЗЬЯНИЙ ДОМИК

Жан II Поклен поселяется в Обезьяньем домике в сентябре 1620 года. Он становится преемником обойщика Жана Кусто, чье заведение со всеми товарами откупил за 1516 ливров 3 су. Здесь с 1621 года они с Мари Кресс будут жить своей семьей; здесь в 1622 году родится Мольер, их старший сын.

Об Обезьяньем домике мы многое знаем из деловых бумаг — из показаний, данных королевским каменщиком Жилем де Гарле и плотницких дел мастером Жерве Риголле в 1578 году по случаю раздела имущества между Жаном Гереном, бакалейщиком, и Мартеном Моро, обойщиком, до того времени владевшими домом совместно, а также из показаний Клода де Вильфо и Мари Лавалле, королевских каменщиков, которым дети Моро поручили улаживать спор о наследстве с их матерью.

Владение состоит из двух домов; между ними двор. Один из них выходит на улицу Сент-Оноре, другой — на улицу Старой бани. Их соединяют общие служебные постройки. Интересующая нас часть, та, которую снимает Жан II Поклен, содержит:

> «дом с крышею, каковая щипцом повернута на вышесказанную улицу Сент-Оноре, а скатом на вышесказанную улицу Старой бани, в каковом доме имеется нижний этаж, где устроены работное помещение и малая столовая, над вышесказанной малой столовой каморка, под вышесказанным нижним этажом подвал, под вышесказанным подвалом помещение под аркой, снабженное прямой лестницей, над вышесказанным нижним этажом один над другим три этажа, где на каждом устроены спальня и гардеробная, каковые гардеробные снабжены каминами, а также чердак наверху, винтовая лестница, чтобы подниматься по ней в вышесказанный дом, снаружи двор, на каковом располагаются два малых строения для разных надобностей, из коих одно со сводчатой кровлей, над вышесказанным нижним этажом три галереи одна над другой, каковые галереи ведут к отхожему месту, другое строение сбоку двора, каковое строение примыкает к соседнему дому и отведено под конюшню, с чердаком наверху…»

Мы приводим этот пассаж, чтобы показать, каков был стиль юридической прозы в те времена. А ведь для удобства читателей

мы еще дали его в новой орфографии! (Все остальные цитаты из текстов той эпохи будут также даны в современном написании.) Все это означает, если изложить повразумительнее, что дом, снятый Жаном II Покленом, выходит фасадом на улицу Сент-Оноре, а боковой стеной на улицу Старой бани. И этом доме:

— подвал в два этажа, в одном из них погреб, другой — сводчатый; туда спускаются по прямой лестнице;

— на первом этаже — мастерская («работное помещение») и кухня-столовая («малая столовая»);

— на втором этаже — спальня и теплая гардеробная (с камином) и комнатка над кухней;

— третий этаж сдается внаем;

— двор со сводчатыми служебными постройками, колодец, конюшня и галереи, ведущие к уборным.

Общая площадь составляет 22 квадратные туазы, то есть около 83 квадратных метров. По фасаду, с улицы Сент-Оноре, здание имеет 5,68 метра, в глубину (вдоль улицы Старой бани) — 14,55 метра. Особой статьей в арендном договоре предусмотрено, что спальня на втором этаже предоставляется в распоряжение домовладелицы и других праводержателей, «буде какие празднества, казни, похороны, погребальные шествия и другие великолепные торжества случатся на улице Сент-Оноре». Домовладелица — некая Жилетта Данес, вдова обойщика Мартена Моро, престарелая особа, проживающая ныне у сына, на улице Четырех сыновей. Тот дом, что выходит на улицу Старой бани, снимает Жанна Девуайе, вдова амьенского купца. Это ближайшая соседка Жана II Поклена; она, конечно, видела новорожденного Мольера.

На улице Сент-Оноре, одной из самых старых в Париже, множество лавок, где торгуют предметами роскоши (как в наши дни — на улице Фобур-Сент-Оноре). Здесь сменяют друг друга вывески ювелиров, обойщиков, суконщиков, чулочников, галантерейщиков. Совсем неподалеку Лувр и Пале-Рояль, окружающие их особняки. По одну сторону король и знать; по другую — рынки с мясными тушами, зерном, овощами. В Париже 1622 года, задыхающемся в тугом поясе укреплений, до всего рукой подать. Но сразу за городскими стенами начинаются сады, разбросанные домики совсем сельского вида; Сен-Жермен-де-Пре — это еще настоящее предместье, зеленый, цветущий пригород. Посреди улицы Сент-Оноре, почти напротив улицы Старой бани, а значит, и Обезьяньего домика, возвышается Волоковой (или Волочильный) Крест. Это большой каменный крест на круглом цоколе, где стоит медная бочка с водой, а на ступенях раскладывают свои товары мясники, зеленщики, торговцы

фруктами со всего квартала. В «Мемуарах» Л'Этуаля[29] упоминается виселица, сооруженная на этом перекрестке и иногда используемая по назначению: вот почему Жилетта Данес включила в договор дополнительное условие насчет спальни на втором этаже покленовского дома! Легенда рассказывает, что здесь, по приказу Клотаря, проволокли королеву Брюнгильду[30], привязав к хвосту необъезженной лошади. Отсюда зловещее толкование, которое давали слову «волоковой». Действительность не столь драматична: «На самом же деле, — пишет Рауль де Прель, — он именуется Воловьим Крестом, по той причине, что здесь разбирали скот для бойни и иных надобностей». И посейчас, как и во времена Мольера, мясников в этик местах немало; объяснение Рауля де Преля, как оно ни прозаично, — единственно правдоподобное. Отметим сразу же, что вся жизнь Мольера пройдет в окрестностях Центрального рынка, между Маре, Пале-Роялем и Сеной. Он родился на улице Сент-Оноре, а умер на улице Ришелье. Его дед и бабка со стороны отца (Жан I Поклен и Агнеса Мазюэль) жили на Бельевой улице, дед и бабка по материнской линии — совсем рядом, у Свекольного рынка.

Дома, где он родился, больше нет. Его снесли в 1802 году за ветхостью. Он вытянут в высоту, у него островерхая крыша, стены на деревянном наружном каркасе с кирпичным наполнением. Его выделяет среди других рябиновый угловой столбик с резьбой, изображающей апельсиновое дерево, на ветвях которого повисло шесть обезьян; они передают друг другу апельсины, а седьмая внизу подбирает упавшие плоды. Поэтому-то дом и называется «обезьяний». После того как здание снесли в 1802 году, этот столбик попал в Августинский музей памятников французского искусства (ныне Школа Изящных искусств), где какой-то невежда-смотритель его сжег — просто пустил на дрова.

У мастера такого класса, как Жан II Поклен, работа не сводится к обивке и перетяжке мебели. Это, скорее, декоратор, «художник по интерьеру». Его лавка, в соответствии с модой, завалена обивочными тканями, фламандскими и руанскими шпалерами, заставлена нарядными креслами, кроватями, украшенными позументом. Из-за тесноты спальня, наверно, служит и демонстрационным залом. Обстановка и отделка спальни нам известны по описи, сделанной после смерти Мари Кресссе. Стены покрыты семью руанскими шпалерами; поверх них висят пять картин масляными красками и венецианское зеркало. Кровать орехового дерева обтянута коричневато-зеленой саржей, на кровати покрывало с позументом и шелковыми кистями. Кроме того, в комнате большой квадратный ларь на инкрустированной «под мрамор» подставке; накидка на нем

вышита цветами. Еще здесь кабинет[31] с четырьмя ящичками, стол с семью столбиками, шесть стульев с высокой спинкой в расшитых чехлах, кресло в уголке между кроватью и стеной, а у камина — два стула-«болтуна» (чтобы болтать, греясь у огня!). В смежной гардеробной шкафы для платья и две кровати. Тут же Часослов и толстый том Плутарха, из-за которого пролито столько чернил[32] биографами Мольера, — в него закладывают мужнины брыжи. Типичный интерьер времен Людовика XIII, как на гравюрах Абрахама Босса. Это единственное свидетельство о матери Мольера, — не сохранилось ни ее портрета, ни описания. Все-таки, судя по той же описи, можно предположить, что это была женщина элегантная: она оставила драгоценностей и столового серебра на 1144 ливра. Изысканность убранства в спальне служит не только рекламным целям; мы вправе думать, что это гнездышко для очаровательного существа, страстно любимой супруги. Впрочем, это не столь уж важно. Главное — здесь был зачат и выношен Мольер, здесь он родился — через восемь с половиной месяцев после свадьбы.

ЗАПИСЬ О КРЕЩЕНИИ МОЛЬЕРА

Выписка из приходской книги церкви Святого Евстахия: «В субботу 15 января 1622 года окрещен Жан, сын Жана Поклена, обойщика, и жены его Мари Крезе, проживающих по улице Сент-Оноре. Крестный отец Жан-Луи Паклен, доставщик зерна, крестная мать Дениза Лекашё, вдова Себастьяна Аслена, при жизни мастера-обойщика».

Скорее всего, Мольер родился в тот же день или накануне. Детская смертность так велика, а вера так горяча, что новорожденных спешат окрестить. Фамилии записаны небрежно: Паклен вместо Поклен, Крезе вместо Крессе. Отметим, что будущему Мольеру дают имя Жан, как это принято для первенцев у Покленов. Он станет зваться Жан-Батист только после рождения его младшего брата Жана, чтобы не было путаницы. Крестным отцом у него дед, Жан I Поклен. Он оставил обойное дело и купил должность «доставщика зерна для рынков города Парижа»; в сущности, он ушел на покой, тогда как неугомонная Агнеса Мазюэль, его супруга, все еще хлопочет в своей белошвейной мастерской. Крестная мать — Дениза Лекашё, прабабка новорожденного. Она вдовеет с 1584 года; от Себастьяна Аслена у нее дочь — Мари Аслен, жена Луи Крессе и мать Мари Крессе, матери Мольера.

БРАТЬЯ И СЕСТРЫ МОЛЬЕРА

Жану II Поклену двадцать пять лет. Мари Крессе двадцать. Противозачаточные средства неизвестны; рождение каждого ребенка принимается как благословение божие. Была ли Мари Крессе, как полагают, «чувственной и пылкой супругой», которую унесла до срока чахотка, унаследованная ее сыном? Кто знает! И вообще все, что написано о детстве Мольера, — не более чем догадки, домыслы, хоть и от чистого сердца. Жан-Леонор Ле Галлуа, сьер де Гримаре, на которого — зачастую напрасно — ссылаются чуть ли не все биографы Мольера, утверждает (в своей «Жизни господина де Мольера», 1705), что родители «воспитывали его для ремесла обойщика… Эти добрые люди не обладали теми тонкими чувствами, кои побудили бы их предназначить сына для занятий более возвышенных, так что он оставался в лавке до четырнадцатилетнего возраста. Они удовольствовались тем, что научили его читать и писать для нужд своего ремесла». Эта биография, написанная с самыми лучшими намерениями, изобилует грубыми ошибками. Родители Мольера не имеют ничего общего с «добрыми людьми» сьера Гримаре. Конечно, они не угадывают гениальных задатков своего сына, но это естественно. Мари Крессе — иначе и быть не могло — обеспокоена не столько быстрым не по годам умом ребенка, сколько свирепыми эпидемиями детских болезней, страхом, как бы он не подхватил оспу, не попал под колесо повозки или кареты, проезжающей по улице Сент-Оноре. Тем более что в семействе Покленов дети пошли один за другим:

— Луи в 1623 году; он умирает в 1633-м, в десять лет.

— Жан III в 1624 году; он женится на Мари Майар в 1656, приживет с ней троих детей и умрет в 1660 году. Это он сменит Жана II в качестве «обойщика па постоянной службе короля».

— Мари в 1625 году; умирает в пять лет, в 1630 году.

— Никола в 1627 году; умирает около 1644 года.

— Мадлена в 1628 году; она в 1651 году выйдет замуж за обойщика Андре Буде, родит от него троих детей и умрет в 1665 году.

Шестеро детей за семь лет супружества! Маленький Мольер не мог воспитываться как маменькин сынок. Едва ли он получал ту толику материнской нежности, которая была ему потребна по его впечатлительному, не слишком уравновешенному характеру. Он редко выводит матерей в своих пьесах, — факт не то чтобы особенно многозначительный, но какой-то намек дающий. Он растет сам по себе, в отцовской лавке, на близлежащих улицах и

площадях, развлекается зрелищами, которые ежедневно и задаром поставляют эти бойкие, людные места. Его отдают в школу. Там его обучают азам. Он ничем не отличается от своих сверстников, и это лучшее начало. Бывают ли у него внезапные припадки меланхолии, веселый или задумчивый у него нрав? Как бы нам хотелось иметь хоть какое-то свидетельство! Увы. Вон малыш Мольер, сынишка обойщика из Обезьяньего домика! Он возвращается домой весь грязный — в той липкой грязи, которой покрыты парижские улицы, — в разорванной одежде. Его сажают на хлеб и воду. Строптив он или послушен? Он любит послоняться с соседскими ребятишками возле балаганов, проводить отца к его павильончикам на ярмарках Сен-Лоран и Сен-Жермен. Это что-то вроде выставки товаров, которую посещает «весь Париж»: днем там бывает простой народ, знатные господа обычно приезжают поздним вечером, «в масках, переодетые, в каретах без гербов, без свиты, в сопровождении одних лишь «серячков», то есть кучеров и лакеев, одетых в одинаковое серое платье и с закрытыми лицами».

ДОМ В СЕНТ-УЭНЕ

12 мая 1629 года Луи Крессе (он все чаще подписывается де Крессе) покупает дом в деревне. Мода на сельские хижины родилась не вчера; домик обходится ему в 2075 ливром. Он принадлежит Жаку Анфри, свечному мастеру, и стоит на главной улице Сент-Уэна, ведущей в Сен-Клу. Владение включает в себя огороженный стеной фруктовый сад, дом, состоящий из гостиной, кухни, двух просторных спален и чердака, хлев, птичник и конюшню. Чтобы подновить его, Луи Крессе нанимает плотника Персбуа (подходящая фамилия![33]). Он обставляет и отделывает дом, как подобает мастеру стегальных и обойных дел, сочетая комфорт с элегантностью: «столы орехового дерева со столбиками, кресла под фижмы[34], стулья, обитые узорчатой тканью, табуреты орехового дерева, крапчатые под яшму или украшенные золоченой медью, с плюшевыми сиденьями». Две спальни обставлены очень уютно. На стенах множество картин: здесь «Битва Генриха IV», там портрет прелата, разные «Магдалины» и «Распятия»; в этом доме даже на кухне висят тринадцать картин, две писаны маслом, остальные — темперой. В спальне второго этажа венецианское зеркало; повсюду фаянсовая посуда, скорее для красоты, чем для пользования. В гостиной, рядом с медным тазом на деревянной подставке «для мытья рук, тру-мадам[35] с шариками и кушетка, покрытая чехлом из пестрого трипа» (Мадлена Юргенс). Три маленьких стульчика, упомянутые в описи имущества после смерти Луи Крессе, недвусмысленно указывают на назначение этого дома. Мольер, наверно, часто приезжал в Сент-Уэн подышать чистым деревенским воздухом, порезвиться в обширном саду, полакомиться фруктами с дерева, послушать молчание природы. Но из всего этого для нас примечательны лишь две вещи. Во-первых, — по воле случая Мольер воспитывался в роскошной обстановке, в среде мастеров интерьера, которые, отчасти по склонности, отчасти по профессиональной необходимости, должны были иметь у себя изящную мебель, пышные ткани. А во-вторых, позднее, когда Мольер станет преуспевающим (и замученным работой) драматургом, он тоже купит дом в деревне, где, как и его дед Луи Крессе, будет принимать своих друзей и родственников.

IV ТЕАТР ВО ВРЕМЕНА ЛЮДОВИКА XIII

Введение

> «У Мольера был дед, бесконечно его любивший; и так как добрый старик питал страсть к театру, он часто водил маленького Поклена в Бургундский отель. Отец, страшась, как бы эти развлечения и вовсе не лишили сына склонности к его ремеслу и усердия в занятиях, спросил однажды у старика, зачем тот так часто водит внука в театр. «Не хотите же вы, — сказал он с неудовольствием, — сделать из него комедианта?» — «Дай бог, — отвечал ему дед, — чтобы он стал таким же превосходным комедиантом, как Бельроз!» (это был знаменитый в те времена актер)», — пишет Гримаре.

Здесь истоки прочно укоренившейся легенды, согласно которой Луи Кressе, завзятый театрал, пробудил призвание в душе Жана-Батиста. Рассказы Гримаре долго — и без достаточных на то оснований — принимались на веру. Между тем известно, что сам он не был знаком с Мольером; сведения о нем он получил будто бы от актера Барона, ученика великого драматурга. Эти сведения считались неопровержимыми свидетельствами из первых рук. Работы мольеристов убедительно доказали, однако, что первая биография Мольера просто кишит неточностями, а то и существенными искажениями истины. И все же не следует вовсе сбрасывать ее со счетов и не признавать никаких заслуг за ее автором. Гримаре был искренним почитателем Мольера. Он извлек из забвения историю жизни, перипетии которой казались ему достойными известности. Он полагал, что, составляя это первое жизнеописание великого художника, не только послужит его памяти, но и «актуализирует» его наследие.

Тем не менее стоит ли вешать на стену эту слащавую картинку: добрый дедушка ведет чудо-ребенка за ручку в Бургундский отель? Действительно ли он, единственный в семье, сумел угадать гений Жана-Батиста и бросил Жану II Поклену реплику насчет Бельроза? Ни утверждать, ни отрицать этого категорически мы не можем. Нужно отказаться от нездоровой привычки биографов всему искать объяснение и приписывать какую-то особую многозначительность обычным ребяческим играм. Словечки, сказанные в детстве будущими великими людьми, жадно подхватываются и преподносятся как некое предзнаменование; на самом же деле все дети одного поколения говорят одно и то же по одним и тем же поводам, очутившись в одних и тех же обстоятельствах.

Убранство дома в Сент-Уэне свидетельствует о том, что Луи Крессе был человек со вкусом. Естественно предположить, что он был наделен в какой-то мере и артистизмом. Нельзя заниматься меблировкой комнат без крупицы творческого воображения. В то же время это был преуспевающий деловой человек. Он мог ходить в театр только в часы досуга, не чаще и не реже, чем его собратья. Сама профессия заставляла его следить за изменениями моды. Значит, оформление спектаклей, театральные декорации должны были доставлять ему удовольствие. Что он водил внука в Бургундский отель, представляется более чем вероятным, но ничего не доказывает. Равно как и то, что Жан-Батист проявлял особое пристрастие к зрелищам. Как все дети, он предпочитает нарядный мир вымысла повседневной действительности, неизбежно скучноватой. Как все дети, он любит потолкаться среди зевак у помостов лекарей-шарлатанов на ярмарках Сен-Жермен и Сен-Лоран. Он смеется шуткам Гро-Гильома. В те времена еще не видят равнины между настоящими актерами и балаганными зазывалами, между Бургундским отелем и театром на площади. В сущности, театра в нашем понимании этого слова во Франции еще нет. Комедия неразлучна с самым грубым фарсом. Трагедия бесформенна, нежизнеспособна: от мистерий она унаследовала выспренность, но лишилась очарования их наивной свежести. Драматурги весьма посредственны. В «компаниях» (их еще не называют «труппами») рядом с несколькими талантливыми актерами — неопытные любители, кривляки с жалкими ужимками.

Так что едва ли юный Мольер мог получить здесь первые уроки и принять первые решения. Еще более сомнительно, чтобы Луи Крессе, парижский буржуа, мог пожелать — даже в минутном порыве — своему наследнику пойти по стопам Бельроза. Актеров в те времена третируют как самые отбросы общества, наравне с еретиками, ворами, мошенниками всех мастей, своднями и уличными девицами.

«БРАТСТВО СТРАСТЕЙ ГОСПОДНИХ»

Выяснить положение дел в театре к началу XVII века все же небесполезно — хотя бы для того, чтобы точнее представить себе пройденное с тех пор расстояние.

В 1402 году король Карл VI пожаловал корпорации ремесленников, называвшейся «Братство Страстей Господних», исключительную привилегию на представление мистерий как в самой столице, так и в ее предместьях и окрестностях. Преемники Карла VI подтверждали эту привилегию. В 1548 году «Братья» построили Бургундский отель. Но за это время сама мистерия существенно изменилась, о чем свидетельствует отрывок из обращенных к Генриху III «Жалоб королю» (1588 год):

> «На сем месте случаются во множестве сборища, противные женской чести и скромности и рушащие семейства бедных ремесленников, коими ремесленниками полнится сие мерзкое помещение и каковые ремесленники сходятся здесь двумя часами ранее представлении, проводят, не таясь, время в словоблудии, в играх карточных и в кости, в обжорстве и пьянстве, отчего происходят многие ссоры и побоища. Воздвигают на помостах алтари с крестами и украшениями церковными и представляют там на посмешище духовных лиц во всем облачении, и выводят их в бесстыдных фарсах, и будто они совершают таинство венчания. Распевают на церковный лад из Евангелия, ищут в нем веселого слова, и найдя, глумятся. И нет того фарса, что не был бы низок, нечист и непристоен, к соблазну юношества, при сем присутствующего; и юноши глотают сей яд и сию отраву, и наполняют ими грудь свою, из чего в скором времени проистекают дела, каждому ведомые и, увы, числом немалые…
>
> И вот, Сир, такая нечисть у вас снискала покровительство; ибо вы дали им соизволение на то, чтобы и долее творить зло, кое началось прежде вашего царствования…»

Несмотря на все эти «жалобы», привилегия не была отменена вплоть до 1677 года. Она стала поводом для нескончаемых судебных процессов, но французский XVII век по природе крючкотвор. Всякий раз, когда какая-нибудь труппа давала

представление, она должна была платить за это «Братству», так что в Париже в 1660 году был только один театр, тогда как в Лондоне к тому времени их насчитывалось шесть и драматическая литература была в полном расцвете. Единственное театральное помещение в Париже — тот самый принадлежащий «Братству» Бургундский отель, названный так потому, что был построен на месте дворца герцогов Бургундских. Это тесный, ветхий, темный зал с двумя боковыми галереями. «Братья» сначала играли здесь сами, но вскоре оказались неспособны выдерживать конкуренцию с приезжими испанскими и особенно итальянскими актерами. С 1578 года они сдают свое помещение профессиональным труппам. Первым постояльцем, чье имя сохранила история, был Аньян Сара: как утверждает Таллеман де Рео в своих «Занимательных историях», он пользовался успехом в Париже. В 1599 году Бургундский отель снимают попеременно Валлеран Леконт и Итальянская комедия. Итальянцы совершенно покоряют публику искусством жеста и мимики, хотя играют на незнакомом языке. Последующий период теряется во мгле, из которой робко проступает лишь несколько имен: Гро-Гильом (его настоящее имя — Робер Герен), Джелози[36] с их очаровательной Изабеллой, Готье Гаргиль и Тюрлюпен. Валлеран Леконт ставит пьесы Александра Арди, драматурга велеречивого, но в поэтическом отношении совершенно ничтожного. Тем временем в провинции появляются бродячие труппы, вроде той, что создал Мольер после краха Блистательного театра. А кроме того, поскольку жители столицы становятся все более падки на зрелища и Бургундский отель не справляется с таким наплывом зрителей и ищущих ангажемента актеров, на ярмарочных подмостках тоже играются спектакли.

ОПЕРАТОРЫ

На ярмарках знахари (их называют «операторами») продают свои настойки, мази и прочие чудодейственные снадобья. Чтобы заманивать покупателей, они нанимают безработных актеров. Сенеты[37] и фарсы, которые те разыгрывают, грубы и примитивны, но зевак привлекают. Автор «Сатиры против шарлатанов и лжелекарей» (1610) рисует такую картину:

> «Они имеют обыкновение проезжать по городским улицам верхом, роскошно и пышно разодетые, с золотыми цепями (верно, взятыми в долг у ювелира) на шее, восседая с важностью на неаполитанских скакунах, а то на испанских или немецких лошадках, в сопровождении многочисленной свиты всяких прихлебателей, бродяг, зазывал, комедиантов, лицедеев и арлекинов. Такой шумной толпой рыщут они по городам и селениям, воздвигают на площадях и перекрестках помосты и балаганы, куда шуты ужимками, кривляньями и фокусами завлекают народ, пока они раскладывают и сбывают свой товар, а лучше сказать, мошенничают».

Возможно, все это и так, но именно здесь получают боевое крещение многие актеры: Жан Фарин, Брюскамбиль (настоящее имя — Делорье), Гийо Горжю (Бертран Ардуэн), передразнивающий ученых медиков, знаменитый Табарен, который помогает своему патрону, «оператору» Мондору, продавать пилюли и порошки от всех болезней.

Кое-кто попадет впоследствии на сцену Бургундского отеля. Различия между «настоящими» актерами и площадными комедиантами, повторяю, еще не существует. У театра нет еще никаких притязаний на место в литературной, светской, общественной жизни; это не более чем развлечение для простонародья. Положение актера так незавидно, что директор труппы исполняет обязанности кассира и получает иной раз подзатыльник вместо экю. К актрисам пристают с оскорбительными предложениями: «Они думают, что фарс — это слепок с нашей жизни и что мы лишь разыгрываем то, что происходит с нами в действительности; они уверены, что жена одного из нас принадлежит и всей труппе, и считают нас всеобщим достоянием, как солнце и стихии; и нет ни одного, кто не полагал бы себя вправе докучать нам своими

домогательствами» (Жорж де Скюдери, «Комедия комедиантов»).

В 1607 году труппа Валлерана Леконта распадается. Отколовшаяся ее часть, во главе с Лапортом, играет в Серебряном отеле на Гревской площади (ныне площадь Ратуши) и терпит крах. А актеры Бургундского отеля, не ужившись со своими сварливыми хозяевами, «Братством Страстей Господних», покидают столицу. В год рождения Мольера (1622) в Париже театра нет.

МОНДОРИ

В 1625 году в Бургундском отеле появляется новая труппа: «Актеры принца Оранского». На первых ролях у них Гийом Дежильбер, известный под псевдонимом Мондори. Возглавляет труппу Ленуар; среди актеров есть неплохие — Мишо (его настоящее имя — Жакмен Жадо), Ализон (на роли комических старух) и Жодле (Жюльен Бедо), которого мы встретим впоследствии в мольеровской труппе.

В 1628 году труппа Валлерана Леконта возвращается в Бургундский отель. Мондори играет в зале для игры в мяч на улице Порто, недалеко от ворот Сен-Мартен. В 1629 году он и его товарищи добиваются успеха, поставив «Мелиту» Пьера Корнеля — в ту пору начинающего драматурга, с которым актеры труппы Ленуара — Мондори, возможно, познакомились в Руане[38]. Правда, успех пришел не сразу, он рос от спектакля к спектаклю.

> «Когда я думаю, — пишет Корнель, — как незаметно прошло ее [«Мелиты»] прибытие в Париж, ибо она была посланницей человека столь неизвестного, что имя его казалось благоразумнее сохранить в тайне; итак, когда я вспоминаю, что три первые представления вместе собрали меньше публики, чем самое малолюдное из последовавших в ту зиму…»

Что же произошло? Событие решающей важности. Впервые одобрение образованных людей подстрекнуло интерес простого зрителя. Впервые встретились на сцене литературный талант и вкусы широкой публики. Впервые наделенный подлинными достоинствами текст понравился аудитории. Не будет поэтому преувеличением сказать, что постановка «Мелиты» стала свидетельством о рождении нашего драматического искусства.

> «Успех этой пьесы был поразителен. Он укрепил положение новой парижской труппы, невзирая на заслуги той, которая имела основания полагать себя единственной» (Корнель).

Мондори и его друзья перебираются сначала в Фонтанный зал для игры в мяч, на улице Мишель-ле-Конт, затем, в 1634 году, в зал Маре, на улице Вьей-дю-Тампль, между Жемчужной улицей и улицей Кутюр-Сен-Жерве.

БЕЛЬРОЗ

Итак, в 1634 году (Мольеру двенадцать лет) в Париже два соперничающих театра: Бургундский отель и Маре. Труппа Бургундского отеля добилась статуса «актеров на постоянной службе короля». С 1630 года труппу возглавляет уже не Валлеран Леконт, а Бельроз (псевдоним Пьера Ле Месье, сына торговца ножевыми товарами из Тьера). Бельроз — полная противоположность Мондори, но свой стиль, без сомнения, он создал: изящный, манерный, томный жён-премьер, любимец дам. Мондори, напротив, играет с пылом и страстью, «выворачивается наизнанку», зажигая зрительный зал своим порывом. Если Бельроз сумел заручиться покровительством короля, то у Мондори тоже есть козырная карта: Корнель, отчасти из благодарности, остается ему верен; долгое время он будет опорой труппы, с которой связан узами дружбы. Кроме того, к Мондори благоволит Ришелье. Между двумя актерами и направлениями, которые они представляют, завязывается настоящая борьба; отголоски ее будут слышны позднее и в судьбе Мольера. Бельроз сначала проигрывает, поскольку репертуар у него неизмеримо слабее, чем у соперника. Но вскоре, чтобы доставить удовольствие Бельрозу или чтобы позлить кардинала, Людовик XIII забирает из театра Маре шестерых актеров; чету Ленуар, братьев Жодле (Жодле и л'Эпи), Ализона и Мишо. Мондори получает денежную помощь от Ришелье; публика на его стороне. Не падая духом, он заново набирает труппу, ангажирует, в частности, Барона, будущего отца Мишеля Барона, любимого ученика Мольера. В Маре идут пьесы Пьера Корнеля: «Вдова», «Галерея суда», «Королевская площадь», «Медея» и «Комическая иллюзия», где шумный успех имеет новый театральный персонаж — капитан Матамор. Его имя войдет в пословицу, а гравюра Мариетта сохранит для нас его забавный облик: шпоры с огромными колесиками, длиннейшая шпага, плащ с подметающей пыль бахромой и шляпа, украшенная несуразными перьями.

ТРИУМФ «СИДА»

1636 год покрывает славой Мондори. Бельроз вынужден наконец склониться перед соперником. 1636: премьера «Сида»! Мольеру четырнадцать лет. Как бы хотелось иметь доказательство того, что он видел Мондори — Родриго и мадемуазель Вилье — Химену. Это триумф. Весь Париж взбудоражен! Каждый встречный на улице мнит себя бесстрашным Родриго или гордой Хименой. Секрет успеха этой блистательной, искрометной пьесы кроется в том, что здесь (как и во всех прочих имевших успех пьесах, например — хотя позднее и совсем по-другому — в «Сирано де Бержераке» Ростана) воплощен момент национального сознания, состояние души и глубокие устремления народа; это зеркало, в котором страна разглядывает себя и себя познает. Сид — это еще не «порядочный человек» времен Людовика XIV, но он бесконечно ближе к такому идеалу, чем кровожадные драчуны XVI века. В каждом стихе угадывается новый стиль жизни, проступает мечта о подлинном человеческом величии. Пьеса пронизана героическим духом, а таков был тогда дух всей нации. В том году, прозванном «годом Корби»[39], Франция оказалась в серьезной опасности. Она справилась с охватившей ее было паникой (дорога на Париж открыта врагу!), к ней вернулось самообладание. Толпы ремесленников, рабочих берутся за оружие. Теперь уже в боевой готовности не только регулярные войска, но поистине всенародная армия, способная разгромить испанскую пехоту, которая слыла тогда непобедимой. Любопытная подробность: постановка «Сида» приходится на время участия Франции в Тридцатилетней войне, то есть на время ее войны с Испанией. Давайте представим себе на парижской сцене в 1915 году драму, действующие лица которой — кайзер и его юнкеры… Хотя, по правде говоря, герои «Сида» не очень похожи на кастильских идальго; это самые настоящие придворные Людовика XIII, французы до кончика ногтей. Корнелевская Испания — чистая условность.

Послушаем, как сам Мондори рассказывает о триумфе «Сида»:

> «Он так прекрасен, что самые целомудренные дамы воспылали к нему любовью, и огонь их страсти не раз прорывался в зале во время представления. На скамьях лож можно было воочию лицезреть тех, кого мы привыкли видеть не иначе как в раззолоченных покоях, в креслах, украшенных цветами лилии. Толпа у наших

дверей была столь велика, что те уголки в театре, где обычно ютились пажи, стали желанным местом для голубых лент[40], а на сцене сверкали кресты и ордена вельмож».

Такой триумф разжигает зависть «Братства Страстей Господних». Актерам курят фимиам, чтобы преуменьшить заслуги автора:

> «Не следует забывать, что талант и грация актеров, с коими они разыгрывали пьесу и украшали ее всякими выдумками, равно как и разумение сьера Мондори в своем искусстве, суть самые роскошные уборы «Сида» и первая причина его непомерной славы».

За этим последовал громкий «спор о «Сиде»[41], расколовший Французскую Академию, которая делала свои первые шаги: она была лишь за год до того основана кардиналом Ришелье.

ФЛОРИДОР

Но здоровье Мондори было подорвано напряжением сил в борьбе. В 1637 году, во время одного из представлений «Мариамны» Тристана, где он играет Ирода, его разбивает удар, у него отнимается язык. Сочтя себя достаточно окрепшим, он возвращается на подмостки по приглашению Ришелье. Но второй удар принуждает его покинуть сцену, на сей раз окончательно. Кардинал назначает ему щедрую пенсию, но разве может горсть золота утешить актера, которого болезнь разлучила с театром? Мондори доживает все же до 1651 года.

Его преемником в Маре становится Вилье. Он ангажирует трагика Флоридора, который, как говорят, превосходит Мондори. Флоридор будет «звездой» в корнелевских спектаклях — в «Горации», «Полиевкте», «Смерти Помпея», «Лгуне»: великий Корнель верен театру Маре, несмотря на уход Мондори и вполне вероятные заигрывания Бельроза. Бельроз еще раз просит Людовика XIII вмешаться, и тот снова забирает из труппы Маре шестерых актеров. Место Вилье занимает Флоридор; он не признает себя побежденным. Когда его театр сгорает, в 1644 году, он отстраивает его заново. Он человек столь же мужественный и преданный своему искусству, как Мондори. Но закат уже близок. В Бургундском отеле, где раньше шли только фарсы, теперь ставят трагедии. С 1637 года труппа получает очень весомое — и увесистое — пополнение: тот самый Монфлери, над которым будет впоследствии издеваться Мольер в «Версальском экспромте». Напрасно пишет Таллеман де Рео: «Бельроз был актер жеманный, высматривавший, куда бы бросить шляпу так, чтобы не поломать на ней перья; он мог неплохо произнести монолог или сыграть чувствительную сцену, но ничего не понимал из того, что говорил». А Сирано де Бержерак — о Монфлери: «Этот негодяй так толст, что его и в целый день всего не отдубасишь; оттого только он и вообразил себя важной особой».

Слова их должного впечатления не производят. Бельроз и Монфлери накладывают свой отпечаток на развитие драматического искусства. Теперь уже, наоборот, театр Маре ставит только фарсы. Бургундский отель называют «Большой труппой», а «Малой труппой», в отличие от него, — театр Маре, который вскоре теряет Флоридора, а затем и Корнеля.

ПОКРОВИТЕЛЬ МУЗ

Итак, театр, которого еще в 1600 году практически не существовало, получает права гражданства. Он вписывается в жизнь страны, становится всеобщей потребностью. Конечно, столь быстрым возвышением он обязан таланту и упорству актеров, выдающейся роли таких людей, как Мондори и Бельроз, Флоридор и Монфлери, еще больше — гению великого Корнеля, создателя трагедии. Но прежде всего — проницательности кардинала, «покровителя Муз» (по выражению Шапюзо) и поклонника драматического искусства. Если кардинал действительно любит театр настолько, что строит театральное помещение в Пале-Рояле и сам пишет какую-то часть трагедии «Мирам», которой театр Пале-Рояль открылся в 1641 году, то это потому, что он угадывает таящиеся здесь возможности. При умелом подталкивании в нужную сторону театр и в самом деле может служить власти, насаждать в умах важные идеи, способствовать укреплению абсолютной монархии, что составляет главную заботу кардинала, предлагать гражданскую позицию, манеру поведения, образ жизни, мораль. Вот почему Ришелье так настойчиво уговаривает литераторов писать трагедии и даже подсказывает им темы. Вот почему он относится к «Сиду» с опаской: непокорность героя — не лучший образец для подражания; она идет вразрез с сокровенными помыслами кардинала; Родриго — это ведь что-то вроде анархиста.

> «Все те, — пишет Пелиссон, историк Французской Академии, — кто чувствовал в себе дарование, не упускали случая сочинять для театра: это было средство сблизиться с вельможами и снискать благоволение первого министра, который имел вкус лишь к этому одному из всех развлечений двора.
>
> Он не только охотно посещал представления новых пьес, но и любил беседовать о них с поэтами, наблюдать, как зреют замыслы, и сам предлагал сюжеты. Если встречался ему человек, наделенный талантом, но не имевший душевной склонности писать в этом жанре, он незаметно побуждал его к тому, осыпая щедротами и милостями».

V КЛЕРМОНСКИЙ КОЛЛЕЖ

Введение

Крестная мать Мольера, его прабабка Дениза Лекашё, умерла вскоре после крестин. Его дед Жан I Поклен, «доставщик зерна на рынки города Парижа», — в 1626 году. Вдова Жана I, Агнеса Мазюэль, не оставит своей белошвейной мастерской и доживет до 1664 года. В Обезьяньем домике дела идут отлично. Клиентуру здесь составляют люди с положением в обществе, и она все расширяется. В 1631 году Жан II Поклен занимает место своего брата Никола на должности «обойщика на постоянной службе короля». Это происходит 22 апреля, а 29 мая он получает крупный государственный заказ — на поставку 300 полных комплектов постелей (матрацы, тюфяки, одеяла, подушки и простыни) для артиллерийских частей на сумму 8850 ливров. Чтобы перевезти такую кладь, понадобится не меньше восьмидесяти лошадей и двадцати повозок. У Жана II ничего не пропадает: один из погребов Обезьяньего домика он сдает двум купцам из Фронтиньяна. Они торгуют мускатными винами, и Жану II в качестве арендной платы поступает восьмая часть выручки; это значит немногим более 132 ливров в квартал и, надо думать, даровое вино. Он берет и учеников, разумеется, за деньги. По тогдашнему обычаю, эти подростки живут и столуются в Обезьяньем домике, как члены семьи. Их имена сохранились в архивных документах: Пьер де Франс (с 1621 по 1627),

Моро, сын позументщика (с 1626 по 1632), Жан Буше (с 1635 по 1641), Жак Броше, сын королевского стрелка (с 1640 по 1646). Лет им от пятнадцати до двадцати. О них стоит упомянуть, потому что они были товарищами Жана-Батиста. Жан II Поклен обращается с ними не лучше и не хуже, чем с собственным сыном. Вместе с ними будущий Мольер приобщается к профессии своего отца, учится ремеслу обойщика — может быть, с прохладцей, а может быть, и он захвачен азартом соревнования, той атмосферой подъема и веселой бодрости, которая царит в мастерской. Жан II пользуется такой доброй репутацией, что знатные господа отдают своих слуг на воспитание в его семейство: так, некоего Габриеля Фрюнжело из дома кардинала Лионского привозит на улицу Сент-Оноре Франсуаза де Сувре, маркиза де Лансак; англичанин, Уильям Нелсон, который служит у графини Дерби, попадает сюда через Жана де Монконтура, сьера де Шандо. Из этого видно, что за клиенты бывают в Обезьяньем домике.

С раннего детства Мольер мог наблюдать людей, которых при других обстоятельствах он видел бы лишь мельком и издали; он запоминает манеры, речи этих маркизов и маркиз, которых

впоследствии будет так замечательно изображать на сцене и на бумаге. Но — неслыханная удача! — он знает и оборотную сторону медали благодаря неизбежному общению со слугами; это промежуточная среда, зачастую двусмысленная, иногда не слишком привлекательная, но всегда живописная. Ему не приходилось придумывать все проделки плутоватых слуг в своих комедиях, достаточно было просто обратиться к воспоминаниям счастливых детских лет.

Счастливых? Кто знает! Жан II Поклен человек очень занятой. У него семья на руках. Главная его забота — зарабатывать деньги, подниматься по социальной лестнице. Он самолюбив. Он не хочет ударить в грязь лицом перед женой, которая происходит из более богатой семьи, имеет дело со знатными дамами и вдобавок кокетлива. Добиться успеха для него вопрос чести. О характере Мари Крессе нам ничего не известно. Но будь она и самой нежной из матерей, все равно она не может уделять много внимания Жану-Батисту: она постоянно беременна или рожает, а в последние годы, наверно, и болезнь дает себя знать. Зато у нас много красноречивых свидетельств, согласно говорящих о почти женской чувствительности Мольера, о его жажде быть любимым. Все эти свидетельства относятся к зрелому возрасту, когда, очевидно, он уже был закален опытом, разными событиями своей жизни. Тем более у нас все основания думать, что ребенком он был легко ранимым, замкнутым и мечтательным, а единственным его другом, поверенным его секретов был дед — Луи Крессе.

В 1632 году в Обезьяний домик приходит беда. Мари Крессе, изнуренная частыми беременностями, умирает 10 мая. Ей тридцать один год. Хоронят ее на следующий день: «Во вторник 11 мая 1632 года погребальное шествие и большая служба по усопшей досточтимой Марии Крессе, при жизни жене досточтимого Жеана Поклена, обойщика и камердинера короля, проживающего по улице Сент-Оноре; погребена на кладбище Инносан» (Похоронная книга церкви Святого Евстахия).

Опекуном назначают отца, вторым опекуном — Луи Крессе, что приносит лишь чисто юридическое разрешение возникших проблем. Жан II Поклен остается вдовцом, со своим горем и со своими обязанностями — хозяйничать в мастерской, вести дом, воспитывать четверых сирот, из которых старшему десять лет, младшей — четыре года. Помогает ему только одна служанка, Мари де Ларош; управляться со всем она, конечно, не может. Агнеса Мазюэль слишком занята собственным заведением и другими своими детьми, у которых дела идут хуже, чем у старшего сына. Вторая бабушка, Мари Аслен, как будто вообще не хочет обременять себя заботами об этой детворе. Возможно, она,

как часто бывает, считает зятя виновным в преждевременной смерти дочери. Во времена Людовика XIII десятилетний ребенок куда взрослее, чем в наши дни. В эти месяцы после смерти матери Жан-Батист, должно быть, многое понял и приобрел грустный и горький, если не безысходно мрачный, взгляд на вещи. Обезьяньему домику без женщины не обойтись. По любви ли или по необходимости, Жан II Поклен меньше чем через год женится на Катрине Флёретт. Она дочь Эсташа Флёретта, шорных дел мастера, и Денизы Фубер. Брачный контракт подписан 11 апреля 1633 года, венчание происходит 30 мая в церкви Сен-Жермен-л'Осеруа. Невеста приносит в приданое 3200 ливров. Через несколько месяцев Жан II покупает дом «Под образом святого Христофора», на территории Центрального рынка. Впрочем, дом этот сдается внаем, и Жан II поселится в нем окончательно только в 1643 году, изрядно его переделав. Катрине Флёретт уготован не лучший жребий, чем первой супруге Жана II. В 1634 году у нее рождается дочь, Катрина-Эсперанс; в 1635 — ребенок, проживший всего несколько дней; в 1636 году она умирает родами третьего ребенка, дочери Маргариты. Жан II снова остается вдовцом, на этот раз с пятью детьми. Больше он не женится. О характере Катрины Флёретт нам известно не больше, чем о душевном складе Мари Кресс.

Некоторые биографы видят в Катрине Флёретт прототип злой мачехи из мольеровских произведений. Они уверяют также, что первое представление о старикашке, увивающемся за молоденькой, Мольер получил, наблюдая за отцом и его второй женой. Эти догадки ни на чем не основаны. Вполне возможно, что Жан-Батист, напротив, питал к своей юной мачехе восхищение и нежность, а вовсе не неприязнь.

КЛЕРМОНСКИЕ ИЕЗУИТЫ

Тем временем важное происшествие круто меняет его жизнь. Приблизительно в 1635 году он поступает в Клермонский коллеж. Изначально он не был предназначен судьбой для ученья. Какое событие должно было вмешаться в жизнь семьи, чтобы Жан II Поклен принял такое решение? По Гримаре:

> «Вернувшись однажды из театра, отец спросил его, почему с некоторых пор он сделался так печален. Юный Поклен был не в силах противиться желанию открыться отцу в своих чувствах: он признался, что не может свыкнуться со своим ремеслом (обойщика) и что отец доставил бы ему истинную радость, послав его учиться. Дед, который присутствовал при этом объяснении, подкрепил весьма разумными доводами просьбу внука. Отец уступил и решился отдать его в Коллеж Иезуитов.
>
> Юный Поклен был от рождения наделен столь счастливыми способностями к наукам, что весь курс — не только древние языки, но и философию — прошел за пять лет».

Биография Гримаре при всей ее привлекательности, конечно, больше похожа на роман, где все концы сходятся с концами, все причины и следствия слишком плотно пригнаны друг к другу. И снова — нелюбовь Мольера к ремеслу обойщика ничем не доказана. Я думаю, дело было совсем не в этом. В царствование Людовика XIII приказы отца не обсуждаются. Сын беспрекословно их выполняет, его собственные желания в счет не идут. Если его предназначили отцу в преемники, зачем ему учиться? Он и так знает достаточно, чтобы вести дела. Если в Клермонском коллеже, питомнике юных аристократов, он попадет в изысканное общество, не будет ли это чревато отвращением к отцовской лавке и мастерской? Есть все основания полагать, что Луи Кресс не пришлось долго упрашивать Жана II Поклена. Купив должность «обойщика на постоянной службе короля», он поднялся на ступеньку выше: эта должность дает право на первое дворянское звание. Раз Жан-Батист обнаружил способности к ученью, он довершит восхождение семьи: пробьется в судейское сословие, то есть в дворянство мантии, о принадлежности к которому мечтает для своих потомков мужского пола каждый добрый буржуа в Париже. Коллеж, конечно, обойдется недешево; но даже если от диплома придется отказаться, мальчик по

крайней мере завяжет полезные на будущее знакомства. Как бы дело ни повернулось, кто-нибудь из младших позаботится об Обезьяньем домике. В любом случае эта операция сулит выигрыш.

Клермонский коллеж (нынешний лицей Людовика Великого) — лучшее учебное заведение в Париже. Оно насчитывает тысячу восемьсот воспитанников. Почти все они дворянского происхождения, а иные носят и весьма громкие имена, что говорит о социальном продвижении Покленов-Крессе, хотя «благородные» юноши и отделены от учеников «низкого звания» барьером золоченого дерева. Если «господа» в «маленьких школах» Пор-Рояля преподают древнегреческий, то клермонские иезуиты дают основательные познания в латинских авторах. Курс обучения состоит из двух циклов. Первый соответствует приблизительно нашим шестым-восьмым классам. Второй отдан занятиям древними языками, а последние два года — естественным наукам и философии. В программе единственный философ — Аристотель, чья несколько расплывчатая метафизика не противоречит, по крайней мере внешне, христианскому учению.

Тот факт, что Мольер вышел из Клермонского коллежа хорошим латинистом, сомнений не вызывает. Это подтверждается и описью имущества, составленной после смерти Мольера. По описи, в его библиотеке кроме Геродота, Плутарха и Гелиодора были Тит Ливий, Ювенал, Сенека, Вергилий, Овидий, Гораций, Лукиан, Теренций, Кассиодор, Диодор Сицилийский, Валерий Максим и Юлий Цезарь. Он, очевидно, знал, и очень неплохо, античную философию от Сократа до Эпикура. Его взгляд на мир в последние годы, когда подводится итог всем долгим размышлениям, окрашен стоицизмом, но этот стоицизм смягчен горячей верой в будущее человека, в возможности научного знания, просветлен неистребимой любовью к жизни.

УКАЗ О ПЕРЕДАЧЕ ДОЛЖНОСТИ

Благоразумная предусмотрительность истинного буржуа: Жан II, чувствуя, что подходит старость, опасается, как бы должность королевского обойщика и камердинера не вернулась к его брату Никола, который уже жалеет, что ее продал. Человеческая жизнь — вещь непрочная, всякое может случиться в любую минуту! Жан II добивается от Людовика XIII указа о передаче должности своему старшему сыну. Указ получен 17 декабря 1637 года. На следующий день Жан-Батист дает присягу на звание мастера. На мой взгляд, это неоспоримое доказательство того, что Мольер был обучен ремеслу обойщика и действительно им занимался, — иначе коллеги-мастера не приняли бы его в свои ряды. Правила в ремесленных гильдиях суровые. Если сын хозяина мастерской окажется непригодным к делу, на снисходительность рассчитывать не придется. Те, кто принимают нового мастера, ручаются за его рабочую сноровку, несут за него ответственность.

Тем не менее, если не считать путешествия в Нарбонну (к этому случаю мы еще вернемся), Жан-Батист как будто лишь номинально исполняет обязанности преемника своего отца. Обязанности эти, впрочем, скорее почетные, предполагающие не слишком обременительную и вовсе не постыдную службу: в течение трех месяцев появляться в Лувре в сопровождении двух лакеев и стлать королевскую постель. А плата за такое беспокойство — недурное годовое жалованье, «кормовые», деньгами или припасами, и — немаловажное преимущество — привилегия на заказы от государства и придворных сановников. Кроме того, камердинер короля принадлежит к его дому. Поэтому обычная юрисдикция на него не распространяется, он подчиняется только государю, своему прямому покровителю. Отсюда понятно, почему Мольер, отказавшийся от этой должности в пользу брата, спешит вновь ее занять после смерти Жана III. В ту пору камердинер его величества занимает в обществе положение неизмеримо более высокое, чем гениальный актер. Да и само слово «камердинер» тогда имело совсем другой смысл. В XVII веке оно синонимично слову «вавассал»[42], «вассал вассала»: последний из сеньоров, но все-таки сеньор!

МОЛЬЕР АДВОКАТ

В 1638 году умирают Луи Кressе и его жена Мари Аслен.

> «Спустя два месяца была составлена опись имущества для определения размеров наследства. Мольер, а также два его брата и сестра, названы здесь как имеющие право на долю наследства, причитавшуюся их покойной матери. Наибольший интерес для нас в этом описании дома «Под образом святой Екатерины» представляет не мебель орехового дерева — кровати с витыми столбиками, не картины, не коллекция оружия — шпаги, кинжалы с золочеными рукоятками, карманные пистолеты (как, должно быть, маленький Мольер любил со всем этим возиться!), а обыкновенное долговое обязательство, упомянутое среди других бумаг» (Мадлена Юргенс и Элизабет Максфилд-Миллер).

Это обязательство касается ссуды в 100 ливров, которую Луи Кressе предоставил Филиппе Ленорман, дочери Пьера Ленормана, сьера де Монтюше, связанного с Бежарами так тесно, что какое-то время он, в качестве съемщика или совладельца, делит с ними дом на Жемчужной улице в квартале Маре. В 1638 году Филиппа Ленорман еще остается должна 60 ливров. Мадлена Юргенс и Элизабет Максфилд-Миллер совершенно справедливо выделяют этот документ исключительной важности. Он позволяет с уверенностью утверждать, что «уже с 1637 года существовал мостик между Мольером и его будущей профессией». По легенде Мольер не стал бы актером, если бы не его добрый дедушка Кressе. На самом же деле именно эта ссуда Филиппе Ленорман косвенным путем сблизила Жана-Батиста с Мадленой Бежар, его будущей подругой, вместе с которой они создадут Блистательный театр, деля пополам все радости и невзгоды.

В 1641 году Жан II Поклен, действуя как опекун своих детей, устраивает распродажу имущества, принадлежавшего его бывшему тестю. Чудесный дом в Сент-Уэне, с которым связано столько детских воспоминаний, арпаны земли, которые так любовно приумножал старый Луи, уходят из владения семьи. Мебель, выбранная с таким вкусом, радовавшая глаз и нежившая тело, распродана. Практичный Жан II считает, что дом в деревне ни на что не годен и дохода не приносит. Продажа дает 6000 ливров. Жан II не знает (или не хочет знать), что для легко

ранимого Жана-Батиста с этим домом безвозвратно уходит целый счастливый мир. Мальчика терзают мысли о том, как бесследно, непоправимо исчезают любимые существа, об их кратковечности, об их земном уделе. Радостное возбуждение и непоседливость все чаще сменяются у него задумчивой печалью. Из всех людей, что были ему дороги, у него кроме вечно занятой бабки и младших братьев и сестер, к которым он относится немного свысока, остался только отец. Но и от отца он с каждым годом отдаляется все больше. Ученье воздвигает непреодолимую преграду между юношей и его малообразованной родней (опись не назовет ни одной книги в имуществе Жана II). Иезуиты познакомили Жана-Батиста с великой историей античности. При свойственном его возрасту максимализме как не презирать мелочные заботы и прозаические устремления Жана II? Как не чувствовать отвращения к торгашеским хитростям, к унизительности (весьма, впрочем, относительной) своего положения потомственного камердинера? В мечтах он воображает себя собеседником Юлия Цезаря, другом римских консулов и императоров! Что он будет делать, выйдя из коллежа? Какое решение примет семья?

Ответ дает Ле Буланже де Шалюссе в своем злобном пасквиле на Мольера «Эломир-ипохондрик», написанном в форме стихотворной пьесы и опубликованном в 1670 году:

> «Коллеж закончил я году в сороковом,
> В ту пору быв весьма с науками знаком.
> Засим ученье я продолжил в Орлеане,
> Вернулся, и уже лежал диплом в кармане.
> Я адвокатом стал, и службу эту несть
> Пять месяцев пришлось, а то и целых шесть,
> Но тут, ни одного клиента не имея,
> Я к дьяволу послал Кюжасовы затеи»[43].

Ни один документ не опровергает сообщений Ле Буланже де Шалюссе, который, надо признать, при всей своей ядовитости осведомлен был хорошо. С другой стороны, все свидетельства сходятся на том, что Мольер действительно изучал право. А главное, его пьесы выдают столь же основательное знакомство с юридическим жаргоном, как и с аристотелевской философией. Обычно курс юридических наук состоял из одного года занятий теологией и двух лет занятий каноническим правом. Когда Мольер мог все это успеть, не очень понятно. Но если верить Шарлю Перро, в Орлеанском университете ученую степень можно было получить без особого труда:

«В июле 1651 года я вместе с господином Варе, который стал впоследствии викарием монсеньора архиепископа Санского, и господином Монжо, здравствующим и поныне, отправился в Орлеан, чтобы добиться степени лиценциата. В те времена получить эту или любую другую степень в гражданском и каноническом праве было много легче, чем теперь. В первый вечер по приезде нам взбрело в голову держать экзамен тотчас же. В одиннадцатом часу ночи мы постучали в дверь факультета; слуга выглянул в окошко и, узнав, зачем мы пришли, спросил, есть ли у нас деньги. На это мы ответили, что деньги у нас при себе; тогда слуга впустил нас и отправился будить ученых мужей, которые и явились нас экзаменовать, числом трое, в ночных колпаках, видневшихся из-под квадратных шапочек. Пока я разглядывал троих докторов при огне единственной свечи, чей слабый свет терялся в густом мраке под сводами помещения, где мы находились, мне чудилось, что я вижу перед собой Миноса, Эака и Радаманта[44], вершащих суд над тенями.

Одному из нас задали вопрос, которого я уже не упомню, и он бойко ответил: «Matrimonium est legitima maris et feminae conjunction, individuam vitae consuetudinem continens»[45], а затем наговорил на этот предмет множество умных мыслей, затверженных наизусть. Ему задали еще один вопрос, на который он не мог ответить ничего путного. Затем держали экзамен двое других и оказались не многим лучше первого. Однако три доктора сказали нам, что вот уже более двух лет им не доводилось экзаменовать столь даровитых и сведущих молодых людей, как мы. Я думаю, что блеску наших ответов немало способствовал звон монет, которые кто-то пересчитывал за нашими спинами во время экзамена. На другой день, повидав церковь Святого Креста, бронзовую статую Девственницы на мосту и толпу хромых, мужчин и женщин, на улицах, мы отправились обратно в Париж. 27 числа того же месяца мы все трое получили звание адвоката».

ШАПЕЛЬ

Гримаре рассказывает:

> «С двумя известными в наше время людьми, господином Шапелем и господином Бернье, он свел знакомство еще в коллеже.
>
> Шапель был сыном господина Люилье, не будучи его законным наследником; но отец завещал бы ему все свое, весьма значительное, состояние, если бы Шапель не оказался неспособен им распоряжаться. Поэтому отец ограничился тем, что оставил ему только восемь тысяч ливров ренты, которая регулярно выплачивалась через третьих лиц. Господин Люилье ничего не жалел, чтобы дать Шапелю наилучшее воспитание, и в наставники ему выбрал знаменитого господина де Гассенди, которому Мольер так полюбился своим благонравием и познаниями в философии, что он пожелал и его обучать этой науке, вместе с господами Шапелем и Бернье.
>
> Сирано де Бержерак, предоставленный самому себе в Париже, — отец послал его в столицу заканчивать образование, так дурно начатое в Гаскони, — проник в кружок учеников Гассенди, расчислив, какие немалые выгоды он сможет из того извлечь. Он был принят там с большой неохотой: беспокойный нрав Сирано делал его неподходящим товарищем для юношей, отличавшихся уже таким благоразумием, какое свойственно обычно лишь зрелым летам. Но укажите мне средство избавиться от такого хитрого, такого предприимчивого, такого гасконского гасконца, как Сирано! Итак, он получил доступ к занятиям и беседам, которые вел Гассенди с названными мною молодыми людьми. А так как Сирано был жаден до ученья и обладал счастливой памятью, все шло ему на пользу; он набрался основательных знаний, которые затем ему очень пригодились. Мольер же, со своей стороны, без угрызений совести помещал в своих сочинениях многие мысли, уже высказанные ранее у Сирано. «Мне позволено, — говорил Мольер, — брать мое добро там, где я его нахожу».»

Мольер действительно был соучеником Шапеля, но у них четыре года разницы в возрасте, и друзьями они, очевидно, стали

лишь впоследствии — но друзьями на всю жизнь.

Отец Шапеля, мэтр Франсуа Люилье, принадлежит к старинной купеческой семье, выбившейся в судейское сословие. У него большое состояние. Он на редкость хорошо образован и своей почти универсальной любознательностью предвосхищает энциклопедистов. При всем том это «либертин» и убежденный, откровенный распутник. Он живет весело, разгульно, на широкую ногу; научные изыскания и философские раздумья прерываются у него двусмысленными проказами и изрядно подсоленными речами. Не он ли написал трактат «Писсография», где даются советы, как мочиться на улицах Парижа в любое время дня и так, чтобы этого никто не заметил? Правда, у него что-то не в порядке с мочевым пузырем; вот это называется с юмором относиться к своему несчастью! Он общается с лучшими умами своего времени, и те высоко его ценят; но он остается глух к уговорам записывать то, что рассказывает с таким остроумием и блеском; ему вполне достаточно переписки. Когда ему надоедают выхолощенные разговоры и возвышенные разглагольствования о человеческом уделе, он созывает таких же развратников, как он сам, и предается пороку. Его сестры, зная его слабое место, каждый год присылают к нему двух хорошеньких служанок, которые под предлогом варки варенья для бедного холостяка живут у него по два месяца. Его первые движения всегда добры и великодушны; принимая у себя Мари Шаню (жену Гектора Мюрнье, интенданта финансов Оверни, и сестру Пьера Шаню, будущего французского посла в Швеции и Голландии), он простирает свою любезность так далеко, что делает ей ребенка. Мари Шаню немногим больше пятнадцати лет. Ребенок рождается в 1626 году в деревушке Шапель под Парижем. Отсюда и его фамилия; имя ему дают — Клод-Эммануэль. Советник Люилье, без сомнения, прекраснейший человек в мире. Он любит этого ребенка. Он берет его к себе и воспитывает на свой манер — пожалуй, не совсем обычный. Юный Шапель с ранних лет участвует и в застольях либертинов, и в философских диспутах, которые устраивает его отец. Ведь советник Люилье — друг Дю Пюи, Геза де Бальзака, Гассенди, Шаплена… Неудивительно поэтому, что Шапель очень скоро перенял отцовские пристрастия — не только к наукам, словесности и философии, но и к оргиям и попойкам.

В 1641 году Гассенди живет у Франсуа Люилье. Он дает уроки юному Шапелю. Вокруг философа складывается небольшая группка: Мольер, Бернье, Эно, бывшие ученики клермонских иезуитов. Бернье станет врачом; он напишет «Краткое жизнеописание Эпикура». Эно и Мольер переведут поэму

Лукреция «О природе вещей». В этот кружок входят также Сирано де Бержерак, поэт д'Ассуси, который так плохо кончил, аббат де Ла Мот Ле Вайе. Молодые люди в восторге, что идут наперекор наставлениям добрых отцов-иезуитов. Гассенди оказывает на них решающее влияние. Кто он такой? Теолог, каноник Диньского собора и философ-вольнодумец. Он отвергает как идеи самого Аристотеля, так и то толкование этих идей, которому следуют иезуиты; как всякую метафизику, любое мистическое объяснение событий и нравов, так и рационалистическую мораль. При всем этом он не атеист. Он полагает, что религия может найти для себя опору в личном опыте. Он вскоре вступит в спор с Декартом, чье механистическое, слишком упорядоченное понимание мира противоречит его убеждениям об относительности человеческого знания. Его последовательный, но добродушный скептицизм, сочетающийся со своего рода гедонизмом, восходит к Мишелю де Монтеню. Прежде всего он хочет быть человеком, и свое определение счастья поверяет человеческими мерками. Не отрицая существования сверхъестественных сил, он полагает, что человек может ускользнуть от их тирании, если постарается глубже постичь собственную природу и принимать других как они есть — трезво, но благожелательно. С годами, когда утихнет юношеский интеллектуальный зуд, христианский эпикуреизм Гассенди будет все ближе Мольеру. Он отдаляется от либертинов, чей насмешливый нигилизм, чрезмерные словесные вольности и зачастую предосудительное поведение постепенно становятся несовместимы с его чуть печальной мудростью. Однако дружеские чувства не слабеют, и он все прощает Шапелю, который платит ему взаимностью и остается его лучшим другом.

В 1642 году советник Люилье благодаря своим родственным связям добивается указа, узаконивающего его побочного сына. Он назначает Шапелю 4100 ливров ренты и, без сомнения, не собирается на этом остановиться. Шапель повсюду сопровождает Гассенди, помогает ему в астрономических изысканиях. Но уроки отца были слишком хорошо им усвоены. Опрометчиво избавленный от опеки и денежной зависимости, юноша кидается в разврат. В результате он попадает в Сен-Лазар — заведение, сочетающее в себе исправительный дом и больницу. Мольер готовит себя к другой судьбе.

ПУТЕШЕСТВИЕ В НАРБОННУ

Гримаре:

> «Когда Мольер закончил образование, ему пришлось какое-то время заменять отца, достигшего преклонного возраста, в его обязанностях; он даже совершил путешествие в Нарбонну, сопровождая Людовика XIII».

В 1642 году Людовик XIII и Ришелье действительно отправляются в Лангедок, чтобы восстановить там спокойствие, нарушенное изменой Гастона Орлеанского и Сен-Мара. Из ненависти к кардиналу-министру красавец Сен-Мар, фаворит короля, продался Испании. Его казнили вместе с де Ту. Гастону Орлеанскому, ввиду его высокого рождения, оставили жизнь; но он должен был выслушать слова Ришелье: «Я назначаю вам в содержание ту же сумму, которой испанский король обещал вознаградить ваше предательство».

Во все время своего правления Ришелье приходилось бороться с изменой, заговорами, клеветой. Легенда — совершенно бредовая — рассказывает, что Мольер дал убежище Сен-Мару, преследуемому королевской полицией, и что в это же время он встретил Мадлену Бежар. Он будто бы влюбился в нее во время представления в деревне Монфрен. На самом же деле нет ни одного документа, подтверждающего, что Мольер действительно ездил в Нарбонну в качестве отцовского преемника. Что касается Мадлены, то несколько деловых бумаг, датированных 1642 годом, свидетельствуют, что она находилась в Париже, а не в Монфрене с какой-нибудь странствующей труппой. И мы помним некую долговую расписку, из которой видно, что они с Мольером были знакомы задолго до 1642 года.

VI БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР

Введение

В своем памфлете «Эломир-ипохондрик, или Отомщенные доктора» Ле Буланже де Шалюссе — змея! — так рассказывает о начале мольеровской театральной карьеры:

> «Оставшись не у дел, решил искать пути,
> Где пользу бы сумел отчизне принести.
> Но никаких иных не находя решений,
> Пришел я вот к чему: что мой чудесный гений
> Один-единственный указывает путь —
> В комедию прийти и все перевернуть;
> И что чудесная во мне сокрыта сила,
> Какая публику сегодня покорила…
> Итак, решительно избрав сию дорогу,
> Актеров стал искать, достойных быть вполне
> В моем большом труде сподвижниками мне.
> Все знаменитости с презреньем отказали,
> Но труппу я набрал, хотя назвать едва ли
> Я смог бы избранным весь сброд голодный мой,
> Где были первыми заика и хромой.
> Что до красавиц, там мой выбор был бы меток,
> Но, получив отказ блондинок и брюнеток,
> Я принял рыжую. От этой, как назло, —
> Квасцы не помогли, — подмышками несло.
> Итак, я всех собрал. В описанном составе
> Был первый выход наш прямой дорогой к славе,
> Хотя и не восторг, а топот, свист и смех
> Блистательной игрой мы вызвали у всех.
> Но выходы затем пошли куда скромнее.
> Карман не утомлял нас тяжестью своею.
> И вот уже наш зал покинутый затих,
> Уже никто не шел к нам, кроме нас самих
> Да перевозчиков каких-то; словом, скоро
> Оставили меня и все мои актеры».[46]

Гримаре дает несколько иную версию:

> «В те времена было в обычае разыгрывать пьесы в дружеском кругу. Несколько парижских буржуа создали труппу, в которую входил и Мольер; они не раз ставили спектакли для собственного развлечения. Вдоволь

натешившись сами своей игрой, они вообразили себя настоящими актерами и вознамерились давать представления за деньги. Они со всей серьезностью обдумали средства осуществить свой замысел и, приняв должные меры, обосновались в зале для игры в мяч «Белый Крест»[47] в Сен-Жерменском предместье. Тогда-то Мольер и взял себе это имя, которое неизменно носил с тех пор. Но когда у него спрашивали, что побудило его предпочесть это имя всем прочим, он никому не открывал причины, даже лучшим своим друзьям.

Новая труппа вовсе не имела успеха, потому что актеры не желали следовать советам Мольера, который верностью суждений и понятий много превосходил людей, не получивших такого отличного воспитания».

Такая вера (задним числом) в «суждения и понятия» Мольера просто смешна. Мольеру двадцать один год, он актер-любитель, не более того. Гораздо больше истины заключено в ядовитой слюне, которой брызжет Ле Буланже де Шалюссе — он-то ведь жил в одно время с Мольером и был с ним знаком. Верно, что члены первой мольеровской труппы если и не были просто «сбродом», то некоторое беспокойство у добропорядочного отца семейства вполне могли вызывать. Верно, что в «компании» был заика: Жозеф Бежар, которого его мать, Мари Эрве, тщетно пыталась вылечить. Хромой появился позднее — это был Луи Бежар; в 1642 году ему двенадцать лет. Мольер обессмертит его в «Скупом» под именем Лафлеша, про которого Гарпагон кричит: «видеть не могу хромого пса!»

Что до «рыжей», то это красавица Мадлена Бежар. Квасцами же она пользуется не потому, что пахнет потом. У нее роскошные волосы, но тогдашняя публика не любит рыжих. Мадлена прибегает к квасцам, чтобы приглушить огненный цвет своей шевелюры и выглядеть золотистой блондинкой. Мольер увлечен ею, у них общие мечты, надежды, устремления. Мадлена обворожительна и, конечно, опытнее его в любви. Она очаровывает юношу и, сама молодея рядом с ним (это закон), становится снова такой, какой была в двадцать лет. Физическое влечение подогревается любовью к театру, и вскоре эти две страсти смешиваются. Кое-кто полагает, что Мадлена к тому времени уже дебютировала на сцене; это возможно, но ничем не подтверждено. Во всяком случае, она в родстве с поэтом Тристаном Л'Эрмитом, знакома с Ротру, которому посвятила четверостишие, что свидетельствует об определенном уровне культуры. Кто же она такая, из какой семьи?

СЕМЕЙСТВО БЕЖАРОВ

Это потомки Франсуа Бежара, королевского нотариуса в судебном округе Труа (XVI век). Из четверых детей, которых Франсуа Бежар прижил со своей женой, Филиппой Кузен, в Труа остался только старший сын, тоже Франсуа; он унаследовал отцовскую должность. Его младшие братья, Никола и Жозеф, и сестра Мари отправились искать счастья в столицу. Никола стал судебным исполнителем в Шатле. Мари вышла замуж за судебного исполнителя. А Жозеф в своем брачном контракте называется кандидатом на должность в Парламенте, прокурором округа Фор-Л'Эвек и светского суда Парижской епархии. Он женится 6 октября 1615 года на Мари Эрве, дочери галантерейщика из Шато-Тьерри и — интересное совпадение — мастерице-белошвейке, как и Агнеса Мазюэль. Ее приданое составляет 2000 ливров (в деньгах и белье), заработанных шитьем, но в общее имущество она отдает только 500 ливров: видно, Жозеф Бежар особого доверия не внушает, кажется человеком слабовольным и ненадежным. И действительно, вся жизнь этой четы пройдет в мотаниях из стороны в сторону. Бежары переезжают с места на место восемнадцать раз, чаще всего без всякой причины. Почти все затеи Жозефа кончаются неудачей. Вскоре после женитьбы он поступает на службу в военную школу, которую открыли на Королевской площади Самсон д'Обаред, стрелок шотландской гвардии, Пьер Лабурёр, сьер дю Лорье, и Пьер Ленорман, сьер де Монтюше. Ленорману поручены организационные дела; он берет Жозефа Бежара секретарем. Двое других выполняют обязанности учителей фехтования. Сам факт основания этой военной школы не представлял бы для нас интереса, если б им не было отмечено рождение долгой дружбы Жозефа с тем самым Ленорманом, чья дочь, Филиппа, займет 100 ливров у Луи Кressе и будет делить с Бежарами их дом на Жемчужной улице. В это же время Жозеф пробует еще один род занятий: он покупает должность «помощника смотрителя вод и лесов Франции». Он покупает также «хижину» в Сент-Антуан-де-Шан и часть дома с очаровательной вывеской «Убор из роз» на улице Сицилийского короля. К этим тратам присоединяются расходы на воспитание многочисленного потомства: Жозеф (заика из Блистательного театра) рождается в 1616 году; Мадлена в 1618 (ее крестят в церкви Святого Гервазия); Елизавета, Жак и Анна, умершие в раннем возрасте, — соответственно в 1620, 1621 и 1623; Женевьева в 1624 (она выйдет замуж сначала за Леонара де

Ломени, потом за Жана-Батиста Обри и умрет в 1675); Луи, любимец публики, Лафлеш из «Скупого», — в 1630; в 1631 — Шарлотта, в 1639 — Бенинь-Мадлена (они обе умрут совсем юными); наконец, в 1642 — Арманда (которая первым браком будет за Мольером, а после его смерти выйдет замуж за актера Герена д'Этрише).

В 1625 году Жозеф Бежар безуспешно выставляет себя на должность судебного исполнителя в Шатле. Он залезает в долги, но ведь нужно еще найти заимодавца! Положение семьи ухудшается год от года. Чтобы сберечь свое приданое и как-то обеспечить будущность детей, Мари Эрве в 1632 году возбуждает ходатайство о разделе имущества. Теперь, если добро пойдет с молотка, то благодаря этой хитроумной уловке Мари Эрве окажется основным кредитором своего мужа. Бежары живут в ту пору на Жемчужной улице в квартале Маре, вместе со своим другом Пьером Ленорманом. И тут возникает тень надежды. Ленорман вдовеет; почему бы не женить его на Мадлене Бежар? Ей пятнадцать лет, а ему пятьдесят пять, если не больше. Но нужда диктует свои законы, а у Ленормана денежки водятся. Брак расстраивается, но друзья остаются друзьями и все так же живут под одной крышей в доме на Жемчужной улице. Что делать Мадлене? Театр Маре совсем рядом с Жемчужной улицей. Постановка «Сида» принесла ему славу; там идет и «Мариамна» Франсуа Тристана Л'Эрмита. А Тристан Л'Эрмит в 1636 году становится деверем Мари Куртен, двоюродной сестры Мадлены. Мари Куртен — актриса; она выходит замуж за брата Франсуа, Жана-Батиста Тристана Л'Эрмита, сьера де Возель, после того, как родила ему дочь. Братья Тристан Л'Эрмит — обедневшие потомки знаменитого министра Людовика XI[48]. Среди салонов, куда захаживает поэт, — дом графини де Моден. В Париже XVII века все тесно связано между собой, семейный, общинный дух гораздо сильнее, чем в наши дни. Здесь невозможно долго сохранять инкогнито. Все друг друга знают; вся родня, даже самая дальняя, настаивает на своих правах, чтит свои обязанности. Семейства — мощные живые организмы, разветвленные до бесконечности. Можно явственно ощутить биение их пульса, их заботы и надежды, листая пожелтевшие страницы нотариальных актов. По подписям, по тому, с сильным ли они нажимом, изящные или неумелые, с росчерком или без, можно судить о человеческих характерах; подобная выразительность придает этим подписям особый смысл. Нужно только немного терпения и самоотверженности, немного уважения и любви к тем, кого пытаешься воскресить…

ГРАФ ДЕ МОДЕН

Исходя из того, что Мадлена жила рядом с театром Маре и была в родстве с автором «Мариамны», кое-кто считает, что она дебютировала на сцене около 1636 года. Никаких доказательств тому не существует. Имя Мадлены не значится в архивах труппы Маре, которой руководил в то время Мондори. Достоверно известно другое событие: Мадлена знакомится с графом де Моденом и с 1637 года становится его любовницей. Мы помним, что Тристан Л'Эрмит был завсегдатаем в графском доме. А сам граф состоит при дворе Гастона Орлеанского, и его путь во дворец Гизов, где живет принц, лежит через Жемчужную улицу. Значит, его встреча с прекрасной Мадленой вдвойне неизбежна.

Эспри де Ремону, графу де Модену (он из графства Венэссен), двадцать восемь лет. Он женат на Маргарите де Ла Бом де Ла Сюз, вдове маркиза де Лавардена; жена старше его. Эта чета богата: ей принадлежит дворец Лаварден в Париже, около Королевской площади, замки Маликорн (в Сарте[49]) и Моден. В 1636 году супруги полюбовно расходятся. Графиня удаляется в Маликорн, граф остается в столице, где его удерживают обязанности камергера Гастона Орлеанского.

Была ли Мари Эрве и вправду разновидностью госпожи Кардиналь[50], описанной Людовиком Галеви, то есть мамашей-сводней, «матерью актрисы», какой она часто появляется в романах и пьесах XIX века? Заметив, что граф де Моден увлечен ее дочерью, лелеяла ли она надежды на брак и настраивала ли Мадлену в таком духе? Какую-то выгоду из этой связи Бежары, конечно, извлекли, но в общем в ней не было ничего из ряда вон выходящего. Мадлена забеременела от Эспри де Модена и 3 июля 1638 года родила девочку в уединенном домике в Фоли-Реньо, за Бастилией. Зачем понадобились такие предосторожности, не очень понятно, потому что 11 июля ребенка крестят в церкви Святого Евстахия как Франсуазу де Моден. Приходская книга уточняет, что она «дочь Эспри де Ремона, кавалера, сеньора де Модена, камергера двора Месье, единственного брата короля, и Мадлены Бежар». Значит, граф признал ее своей дочерью, несмотря на то, что он женат. Более того: он дает ей имя своего покойного отца, Франсуа де Модена, друга и протеже герцога де Люиня, а крестным отцом делает своего сына Гастона-Жана-Батиста де Модена, которого, впрочем, представляет на крестинах Жан-Батист Тристан Л'Эрмит. Крестная мать — Мари Эрве, которая по этому случаю называет себя «женой Жозефа Бежара, кавалера». У старины Жозефа есть эта слабость — присваивать

себе пышные титулы без особых на то оснований, обманывая главным образом самого себя. В тот же год Мадлена получает по дарственной своего любовника, сделанной через подставное лицо, дом в Баньоле. Но в 1639 году идиллия разрушена, и Мадлена возвращается под родительский кров. Граф де Моден, вовлеченный в обширный заговор Гастона Орлеанского, покидает Париж, бросая женщину, которую, может быть, уже и не любит. Во всяком случае, отныне он предпочитает любви политику. Приключение, таким образом, кончается неудачей для Мадлены. Мари Эрве должна отказаться от матримониальных планов. В сентябре 1641 года она теряет Жозефа Бежара. В январе или феврале 1642 года, уже после смерти мужа, она производит на свет ребенка: это Арманда-Грезинда-Клара-Елизавета Бежар, которая станет Армандой де Мольер и из-за рождения которой прольется столько чернил!

Женщины с головой, Мадлена и ее мать после смерти Жозефа пытаются навести хоть какой-то порядок в делах. Мадлена продает дом в Баньоле, который еще не полностью оплачен. Мари Эрве отказывается от наследства в пользу своих детей; они все несовершеннолетние — совершеннолетними тогда становились в двадцать пять лет. Она продает должность помощника смотрителя вод и лесов и старается сделать дом на Жемчужной улице более пригодным для жилья.

В 1643 году Мольер переезжает туда. Он ушел из семьи, но, вопреки распространенному мнению, не порвал с нею. Жан II с детьми в тот же год перебирается в купленный в 1633 году дом на Центральном рынке, «Под образом святого Христофора». Мольер там никогда не жил. Жан II оставался еще в Обезьяньем домике, когда выдал Жану-Батисту 630 ливров в счет материнского наследства, с условием, что тот откажется от права на должность королевского обойщика в пользу одного из своих братьев. Преемником отца станет Жан III; мы еще увидим, что из этого выйдет. Расписка в получении 630 ливров заверена нотариусами Депре и Левассёром и датирована 6 января 1643 года. Это важный документ, поскольку он опровергает досужие вымыслы биографов XIX века, а отчасти и нашего: юноша из почтенного семейства, который пошел по дурной дорожке и вымогает у отца свою долю наследства, чтобы промотать ее с женщиной нестрогого поведения, отцовские проклятия по адресу сына, унизившегося до ремесла комедианта, ненавистные родичи, которые не понимают юного гения и давят его, — и так далее. Все это основано исключительно на туманных фантазиях, натянутых сопоставлениях, сравнениях, выдающих едва ли не полное незнание нравов XVII века и подлинного облика Мольера и

Мадлены Бежар. Мольер — настоящий Поклен, в том смысле, что он воспитан в принципах деятельной бережливости, прилежного трудолюбия. Конечно, под влиянием Гассенди он отошел от традиционной морали, которую проповедовали клермонские иезуиты, и подружился с либертинами. Но при всем этом он всегда оставался, и всегда останется, парижским буржуа — разве что за исключением того времени, когда был странствующим актером, да и то!.. Такова же и Мадлена. Она слишком много выстрадала от прихотей своего отца, чтобы не мечтать о порядке. Уже в восемнадцать лет она пыталась купить дом на улицеТориньи и обосноваться в нем. У этой пары самая восторженная любовь к искусству, очевидно, не вытеснила и даже не подчинила себе ни интереса к практическим делам, ни стремления к прочной обеспеченности, ни склонности к добропорядочному существованию, что выражалось в те времена — да и теперь тоже — в заботах о собственности. Мольер как будто порвал со своей средой; он отказался от права на должность, не желает быть обойщиком, слугой короля и поставщиком знатных сеньоров. Мадлена потерпела крах в истории с графом де Моденом. Они оба начинают с нуля. Кто из них кого увлек на театральную стезю, не имеет значения.

Ришелье любит театр и покровительствует актерам. В 1641 году он добивается от Людовика XIII указа, который официально восстанавливает их в правах:

> «В случае, если вышесказанные актеры будут представлять театральные действа так, чтобы вовсе в них не было непристойности, мы повелеваем, чтобы сие ремесло, коим нашим подданным может доставлено быть увеселение невинное и отвлекающее от разных предосудительных занятий, не вменялось им всенародно в бесчестие».

Значит, теперь быть актером не так позорно, как в те времена, когда — по легенде — Луи Крессе водил в театр Жана-Батиста. Этот указ, однако, не появился бы, если бы кардинал не был драматургом-любителем, если бы он не велел единственно по этой причине устроить причудливое театральное помещение в Пале-Рояле. Но все это только видимость. На деле хорошее общество и особенно церковь продолжают относиться к актерам как к прокаженным — или немногим лучше. Жан II Поклен, надо отметить справедливости ради, — вовсе не тот тупой и упрямый буржуа, каким его легко представить. У этого дважды вдовца нет иного развлечения, кроме наживания денег, чем он и занимается. Но он по доброй воле (или почти по доброй воле) выплачивает

630 ливров Жану-Батисту; то, что он ставит условием такой помощи отказ от права на должность, в порядке вещей. Раз его сын не хочет оставаться в деле, пусть все будет договорено до конца, пусть он решает свою судьбу, отдавая себе полный отчет в последствиях этого шага. Жан II человек простой. И все же он не может не понимать, что театр начинает завоевывать себе место в обществе, и не догадываться (поскольку он существо прозаическое), что на подмостках теперь можно зарабатывать деньги. Ему досадно, что Жан-Батист не нашел лучшего применения полученному образованию, пренебрег судейской карьерой, которая перед ним открывалась. Но он смутно, может быть, полубессознательно, чувствует, что его сыну суждено что-то более возвышенное, чем шапочка адвоката. Пусть уж лучше мальчик очертя голову предается своим мечтам и безумствам молодости, чем влачит дни в напрасных сожалениях. У Жана II Поклена больше доброты и проницательности, чем можно подумать. Доказательством тому — нежность, которую Мольер всегда к нему питал, и поддержка, которую он так деликатно оказал отцу под конец его жизни.

РОЖДЕНИЕ БЛИСТАТЕЛЬНОГО ТЕАТРА

Первые шаги Мольера на сцене не оставили следов. «Эломир-ипохондрик», однако, сообщает две важные подробности, из которых одна весьма правдоподобна, к другой же следует подходить с осторожностью.

«У Скарамуша он бывает всякий день.
Всё повторить за ним то эдак, то иначе
У зеркала спешит, и гогоча, и плача,
Проделывая все гримасы раз до ста,
Великий ученик великого шута».[51]

В 1640 году не существует Консерватории драматического искусства, где будущий актер мог бы изучать сценическую технику и с самого начала выбрать амплуа, соответствующее его данным. На фронтисписе памфлета Ле Буланже де Шалюссе изображен юный Мольер с зеркалом в руке, усердно копирующий мимику Фиорилли (по прозвищу Скарамуш). А Скарамуш грозит ученику чем-то вроде многохвостой плетки. Вполне возможно, что Мольер, сгорая желанием оказаться на подмостках и, вероятно, отвергнутый профессиональными труппами, взял несколько уроков у знаменитого итальянца. Во всяком случае, примечательно, что он инстинктивно выбрал себе в наставники не трагика, а фарсового актера, забавлявшего простой народ.

По можно ли верить Шалюссе, когда он заявляет:

«Ты снова умолял Бари тебя принять
И жаловался мне, что не попал опять.
И все смеялись мы, и, помню я, в то время
Ты «пожирателем гадюк» был прозван всеми.
Ты был уверен в том, что номер твой хорош,
Но не было в тебе рассудка ни на грош,
И фокуснику ты навязывал услуги,
А мы назвать могли шесть вдов у нас в округе
Наемных удальцов в таком же амплуа».[52]

Можно ли поверить, что юноша из хорошей семьи, экс-камердинер короля дошел бы, за неимением лучшего, до того, чтобы стать ярмарочным зазывалой? Средства к существованию у него есть. Природная гордость удержала бы его от такого

падения. Единственно возможное объяснение — что он хотел попробовать свои силы на публике, проверить себя, нанявшись на службу к «оператору». Но глотать настоящих змей, с риском для жизни! Он никогда не отличался физической храбростью, хотя духом был отважен до безрассудства. Если и предположить, что он работал на лекаря-шарлатана, то, скорее всего, опыт этот был недолгим. Поскольку театр входит в моду и власти не только терпят, но и поощряют его, поскольку, с другой стороны, никакие связи не помогают получить ангажемент, что остается делать, как не создать собственный театр и не стать во главе его? Очевидно, можно не искать других причин возникновения Блистательного театра. Мадлена — трагическая актриса; Мольер — комик. Но он еще не сделал своего выбора, вернее, публика еще выбора не сделала. Из любви к Мадлене он готов на любые условия. Она побуждает его играть героев, может быть, искренне думая, что у него есть к тому талант. Это единственный час в жизни Мольера, когда он безоглядно и доверчиво отдастся всем иллюзиям юности. И потому горькая история заранее предопределенного краха Блистательного театра вызывает у нас такое сочувствие.

30 июня 1643 года в доме Бежаров подписано свидетельство о рождении Блистательного театра, то есть договор между членами труппы. Новая труппа — своего рода маленькая республика. Решения принимаются большинством голосов. Только Мадлена имеет право сама выбирать роли. В этом товариществе и доходы и траты — общие.

Предусмотрено все — кроме провала! Кто же эти актеры, собравшиеся вокруг Мольера и троих Бежаров? Первым подписывается Дени Бейс, книготорговец из предместья Сен-Жак; он брат Шарля Бейса, адвоката в Парламенте и драматурга. Жермен Клерен, сьер де Виллабе, — профессиональный актер; известно, что в 1656 году он был главой труппы Его Королевского Высочества. Никола Боннанфан, сьер де Круазак, служил раньше письмоводителем у прокурора; после неудачи Блистательного театра он продолжит свою сценическую карьеру. О Жорже Пинеле, именуемом Ла Кутюр, рассказывают, что он был учителем Мольера и что Жан II Поклен будто бы засылал его к Жану-Батисту, чтобы уговорить сына отказаться от артистического призвания, но Мольер, наоборот, убедил своего бывшего наставника поступить на сцену. В действительности же Пинель, который называет себя «преподавателем философии и учителем языков», скорее всего, профессиональный актер; в 1664 году он будет в составе труппы Маре. Мадлена Маленгр, именуемая де Сен-Марсель, — лицо безвестное, исчезающее вместе с Блистательным театром. Катрина Десюрли, родившаяся

в 1627 году, — дочь чиновника в канцелярии тайного королевского совета, Этьена Десюрли; она уходит из Бургундского отеля, чтобы разделить судьбу Мадлены Бежар и Мольера; профессиональная актриса, она должна помогать семье; умирает она в 1679 году. Нет нужды подчеркивать разношерстность этой «компании», в которой бывший письмоводитель, учитель чистописания и другие дилетанты соединились с актерами профессиональными, но — так или иначе — несостоявшимися. У Мадлены и Жана-Батиста устремления слишком разные, чтобы они могли связать воедино членов своей труппы. Все обстоятельства словно нарочно складываются так, чтобы обеспечить провал. И все же они надеются, делая ставку на то, что Парижу не хватает зрелищ. Напомним, что в то время в столице работают только три театра: Бургундский отель, Маре и — с перерывами — Итальянцы со Скарамушем.

ЗАЛ «МЕТАЙЕ»

12 сентября 1643 года труппа Мольера снимает «Метайе» — зал для игры в мяч, принадлежащий «досточтимому Ноэлю Галлуа, учителю игр». Этот зал был заново отстроен в 1600 году на месте старого зала — «Шардон», разрушенного в смутные времена Лиги[53]. Строитель, Арнуль Метайе, дал залу свое имя и вывеску — «Крепкий Май»[54] (вымученный каламбур).

Возникает вопрос, почему театральные труппы в те годы так часто устраиваются в залах для игры в мяч. Таких залов в Париже в 1640 году более тысячи. «Большая труппа» Бургундского отеля играет в «старом зале для игры в мяч, переделанном под театр», равно как и «малая труппа» Маре. Такие залы напоминают наши крытые теннисные площадки; это прямоугольники размером 3Х10 метров, 5 метров высотой, с деревянными боковыми галереями и ложами. Такая конструкция при незначительном переоборудовании позволяет давать публичные представления.

У юных товарищей Мольера размах широкий: они хотят играть в настоящем театре. На работы по перестройке помещения заключаются контракты с плотником и столяром. Им обещают платить по 100 ливров в неделю, когда начнутся спектакли, что, в общем-то, означает делить шкуру неубитого медведя. В декабре труппа обращается к посредничеству Франсуа Амблара, оптового лесоторговца, и ведет переговоры с Леонаром Обри насчет того, чтобы вымостить подъезд к театру — иначе в карете туда будет не пробраться. Подумать только, что зал «Метайе» находился рядом с Нельской башней, то есть на нынешней улице Мазарини! В октябре для практики и заработка труппа играет на ярмарке в Руане, городе великого Корнеля.

Наконец, 1 января 1644 года двери Блистательного театра распахиваются. Одобрительные возгласы, раздающиеся весьма некстати (о чем свидетельствует Шалюссе), — результат неумеренных возлияний в зрительном зале; и на том успех кончается. А между тем, 15 января пожар уничтожает здание театра Маре, что увеличивает шансы на удачу для новой труппы. Но публика, при всей своей непритязательности, упрямо воротит нос. Что у них за репертуар? Мы не знаем. Корнель? Едва ли. Великий руанский поэт верен актерам театра Маре и слишком благороден, чтобы отдавать свои трагедии соперничающей труппе, невзирая на пожар. Увы, друзья Мольера, подчиняясь вкусам Мадлены Бежар, играют «Смерть Криспа» и «Смерть Сенеки» Тристана Л'Эрмита или «Артаксеркса» Маньона, пьесы напыщенные и нудные. В театре первой половины XVII века

смертей великих мужей античности и *мучеников* хоть отбавляй. Кругом одни пытки, казни, возвышенные самопожертвования, но публика скучает. Она сыта по горло кровью; вопли и корчи вызывают только смех.

Труппа принимает в свои ряды драматурга, Никола Дефонтена (не для того ли, чтобы выправить затруднительное финансовое положение?). Это писатель-актер. Он поставил в Авиньоне (жители которого всегда были любителями и тонкими знатоками театра — как, впрочем, и в наши дни) своих «Добродетельных прелестниц». Еще раньше он написал трагикомедию «Эвримедон». Он будет продолжать свою театральную карьеру до самой смерти (в Анже, в 1652 году), но преимущественно в провинции.

28 июня 1644 года, в присутствии нотариусов Левассёра и Шаплена, труппа подписывает ангажемент Даниеля Малле, постоянно проживающего в Руане, а временно — в предместье Сен-Жермен. Даниель Малле — профессиональный танцовщик; он помогает Филиппу Кампу, именуемому Карделен, «канатоходцу на постоянной службе короля», в «забавах, составляющих его ремесло». Даниель Малле становится танцовщиком Блистательного театра и обязуется работать как в Париже, так и на гастролях (называемых тогда «визитами»). Этот заурядный контракт интересен нам потому, что здесь впервые появляется имя «Мольер». Текст даже уточняет: «Жан-Батист Поклен, именуемый Мольер». Подпись, сопровождаемая четким росчерком, — «де Мольер». Впоследствии Жан-Батист будет подписываться «Ж. Б. П. Мольер» или «Ж.-Б. Поклен Мольер» и ставить знак./., которым пользуются многие актеры и литераторы — его современники: может быть, для того, чтобы распознавать друг друга. Откуда Мольер взял свой псевдоним? Гримаре подчеркивает его скрытность по этому поводу: Мольер таится даже от лучших друзей. Нам остается только строить догадки. В XVII веке актеры обычно выбирают себе прозвища «ботанические» и цветочные: Ла Флёр, де Розье, Дезейе, Дюфрен, Бо-Шен[55]. Исходя из этого, можно предположить, что Мольер искал себе прозвище от слова «lierre» (плющ). Кое-кто указывает на то, что многие деревни на юге Франции называются Мольер, но Жан-Батист так подписывался еще до своих странствований по провинции. Другие говорят, что такое имя носил в первой четверти века один писатель, Мольер д'Эссертин, а при жизни Мольера — несколько музыкантов. Вот и все; не слишком много. Скорее всего, Мольер должен был не отставать от своих собратьев, избиравших звучные и изящные псевдонимы, а имя Мольер «лучше смотрелось», было не таким плебейским, как Поклен. Кроме это слово типично французское, очень четкое,

удобное для произношения, звонкое, но с подобающей толикой мягкости; а плавный звук на конце оставляет место для неясных грез… Но нет ли изрядной доли наивности в таких поисках глубокомысленных объяснений славного имени, в попытках обнаружить какие-то тайные побуждения у того, кто его избрал? Это уже что-то мольеровское. Имя — не более чем покров, облекающий творения, но не того, кто это имя придумал.

КРАХ

Бросить вызов судьбе — не всегда верное средство добиться успеха. Несмотря на отделанный с большими затратами зал, несмотря на музыкантов и танцора, публика гнушается Блистательным театром. А между тем Мадлена Бежар несомненно наделена дарованием настоящей трагической актрисы. Таллеман де Рео пишет, что она была великолепной Эпихаридой (в «Смерти Сенеки» Тристана Л'Эрмита). Скюдери, увидев ее в роли Софонисбы[56] (в пьесе Мере), посылает ей такое любезное четверостишие:

«Софонисба даже в гриме
Умирающей мила,
И, оставив нас живыми,
Разум вовсе отняла».[57]

Мадлена в самом расцвете молодости. Нежный цвет лица (лилейная белизна рыжеволосых!) смягчает ее недостатки, подчеркивает достоинства. Но ее товарищи! По свидетельству того же Таллемана де Рео, ее основной партнер, Мольер, хорош только в комедии. Он высокого роста, неплохо сложен; возраст у него обаятельный — закат отрочества; но ему не хватает благородно-гордой посадки головы (из-за коротковатой шеи) и изящества движений. В его круглом, еще по-детски румяном лице нет ничего героического. Видно, что он не может всерьез поверить в то, что говорит, как ни старается. Остальные члены труппы тоже не нашли еще своего амплуа и грешат той же профессиональной беспомощностью. Знатоков не обманешь: достаточно сравнить этих новичков с испытанными бойцами Бургундского отеля или смельчаками из Маре. Что же до простого зрителя, то ему на самом деле нравится только грубый фарс. Литературные претензии молодой труппы его сбивают с толку и разочаровывают.

Напрасно Блистательный театр добивается при посредстве Тристана Л'Эрмита покровительства Гастона Орлеанского, единственного брата короля. Напрасно они, расторгнув арендный договор на зал «Метайе», перебираются в зал для игры в мяч «Черный крест», в квартале Сен-Поль. Напрасно труппа, еще прочнее связав себя дополнением к первоначальному контракту, залезает в долги, чтобы украсить зал: строятся лишних шесть лож, их обивают голубой тканью с вышитыми на ней желтыми

лилиями и шерстяной бахромой. Выручки, в сущности, нет. Зато есть долги: за помещение, за столярные и плотницкие работы, за ткани и реквизит, за белье и свечи, привратнику за службу — и так далее. Они занимают деньги, чтобы уплатить основным кредиторам, избежать неминуемых преследований. Кое-кто из актеров — те, что поблагоразумнее, — отступаются, уходят, исчезают. Мольер, Мадлена, еще несколько верных остаются, хранят надежду — на что, бог весть. Один из кредиторов (не будем оказывать ему чести, «увековечивая» его жалкое имя!) требует наложить арест на «ткани, ложи и театральные декорации». Ему подпевает привратник, заявляя блюстителям закона, что «в те дни, когда вышесказанные актеры представляли комедии в вышесказанном зале для игры в мяч «Черный крест», выручка была так мала, что ее и на оплату расходов не хватало». Их примеру следуют и другие заимодавцы, поставщики. Их можно понять, но лишь отчасти — слишком уж явно они злоупотребляют положением, то есть неопытностью молодых актеров. В конце концов Мольера сажают в Шатле. 2 августа 1645 года он посылает такое прошение гражданскому судье:

> «Господина гражданского судью
> смиренно просит Жан-Батист Покюлен [sic], актер Блистательного театра, находящегося под покровительством Его Королевского Высочества, и сообщает, что по приговору коммерческого суда, вынесенному заочно по неподсудному ему делу против вышесказанного просителя в пользу Антуана Фоссе, свечных дел мастера, за неуплату долгов в сумме: один сто пятнадцать ливров, другой двадцать семь ливров, проситель был арестован и заключен в вышесказанную тюрьму Шатле, по каковому случаю и поскольку он не должен вышесказанной суммы, проситель и осмеливается обратиться с ходатайством.
>
> Если Вашей милости будет угодно, приняв во внимание все вышесказанное, а также ввиду незначительности суммы, повелеть, чтобы проситель был отпущен из тюрьмы на поруки на три месяца, а также чтобы долга за ним не числилось, невзирая на какие-либо возражения против такового решения или его обжалование, Вы совершите благое деяние».

Его освобождают. Но 4 августа сажают снова по иску некоего Дюбура. Спасает его поручительство доброго Леонара Обри, мостильщика. Леонар Обри по нраву заслуживает эпитет «добрый»; он без долгих разговоров ссужает 320 ливров актерам

мольеровской труппы, чтобы избавить их от преследований других заимодавцев! Вскоре и костюмы закладывают и продают с торгов. Мари Эрве платит, сколько может. Жан II Поклен, спасая честь семьи, удовлетворяет Леонара Обри и многих других кредиторов. Блистательный театр прекращает свое существование. В октябре 1645 года Мольер покидает Париж. Мадлена, ее мать и другие члены семейства Бежар, разоренного этим предприятием, присоединятся к нему на следующий год. Бегство Жана-Батиста от толпы кредиторов едва ли его украшает. Такое поведение в подобных обстоятельствах можно с полным правом назвать неблаговидным и попросту непорядочным. Но нужно принимать во внимание и его молодость (двадцать три года), и особенно, как мне кажется, тот факт, что общество его отвергло. Он предпочитает скорее исчезнуть, чем гнить заживо в застенках Шатле или медленно опускаться все ниже. Он все ставит на карту — и с этой минуты начинает быть *самим собой*.

VII ПОВОЗКА ФЕСПИДА

Введение

Ле Буланже де Шалюссе:

> «Мы всю провинцию почти исколесили.
> Где ни проедем — прибегут тотчас,
> И восторгаются, и говорят о нас.
> А глядя на мои ужимки, извороты,
> Битком набитый зал хохочет до икоты»[59].

Гримаре путает даты и факты:

> «По прошествии четырех или пяти весьма удачных лет в провинции труппа решилась вернуться в Париж. Мольер чувствовал, что держать комический театр в столице ему теперь по силам и что он научил своих актеров достаточно многому, чтобы надеяться на успех более верный, чем в первый раз. Он заручился даже покровительством господина принца де Конти».

Не «четыре или пять лет» Мольер вел беспокойную жизнь странствующего актера, а целых двенадцать. И вовсе не покровительство принца де Конти облегчило труппе возвращение в столицу; напротив, Конти стал святошей и объявил себя врагом театра.

В этих двенадцати годах бродяжничества и приключений в поисках заработка Брюнетьер[60] справедливо увидел «историю тех плодотворных «годов странствий и учения»[61], про которые у Гете Вильгельм Мейстер — тоже актер — рассказывает лишь то, что относится к области чувств и серьезных размышлений». Известно, что Гете так горячо любил Мольера, что каждый год перечитывал все его сочинения.

Без преувеличения можно сказать, что провал Блистательного театра был для Мольера первой большой удачей. Он вырос в ограниченной духовно среде, воспитывался у иезуитов, подлинных мастеров в нелегком искусстве подавлять человеческую индивидуальность (но потихоньку, осторожно, исподволь, идя на тысячу притворных уступок), бывал у советника Люилье и его приятелей-либертинов. Что бы с ним стало, не будь этого благодетельного опыта жизни в провинции? Он бы любил комфорт и изящные безделушки, общался бы с законодателями литературных мод, подражал бы им во всем — и

стал бы каким-нибудь неприметным, ныне давно позабытым писателем. Он добивался бы успеха и положения в обществе — а может быть, наоборот, обманутый в своих надеждах, без гроша в кармане, он скатился бы на самое дно, как бедняга д'Ассуси, Сент-Аман[62] и множество других, которые превратились в завсегдатаев кабаков, попрошаек, мошенников и развратников. Париж накануне дурного, тревожного, полного интриг и бед периода своей жизни — Фронды. Мольер мог бы бесповоротно скомпрометировать себя, растратить душевное благородство и артистический дар. Но судьба удаляет его из Парижа. Он вернется только после того, как волнения улягутся. Людовик XIV, который так никогда и не простил фрондеров, не стал бы покровительствовать и помогать Мольеру, как он это делал, если бы тот оказался хоть немного замешанным в антимонархическом заговоре. В годы, отмеченные безрассудными авантюрами на грани гражданской войны, когда буржуа и аристократы, которые терпеть друг друга не могут, становятся союзниками, Мольер далеко от Парижа, в провинции. Он живет не среди горсточки петиметров, говорящих на своем вычурном наречии, а среди народа, настоящего народа; и такое сближение ему было необходимо. Он учится понимать невзгоды и унижения, выпадающие на долю простых крестьян и самых мелких буржуа из самых маленьких городков, — а заодно и их врожденную, естественную жизнерадостность, их хитрости, инстинктивную недоверчивость и бескорыстную доброту. Одновременно он накапливает умение обращаться с публикой, заставлять ее смеяться и плакать по его воле. Он так хорошо образован, такой истый, коренной парижанин, что дух провинциальности не может притупить остроту его ума, отяжелить его манеру выражаться, лишить его мысль быстроты, а взгляд — проницательности. Чистый деревенский воздух, южное солнце вернут краски на его лицо, закалят его физически, что так ему пригодится в Париже, когда придется исполнять тройные обязанности — автора, главы труппы и актера! Царящее вокруг грубоватой веселье и растущий успех развеют угрюмость, которая мешает ему и огорчает его друзей. Наконец, эта жизнь, где беды и радости делит и бодро переносит вся труппа, где каждый не жалеет таланта и труда ради общей удачи, пробуждает в его изголодавшемся по дружбе сердце на редкость сильное чувство товарищества. Труппа станет для него семьей: вот почему на стольких крестинах он будет крестным отцом, на стольких свадьбах — свидетелем, вот почему он будет так заботливо воспитывать сирот труппы, выводить их в люди. Разумеется, актерское братство зародилось до него. Но похоже, что именно он, укрепляя и упорядочивая еще случайные,

непрочные связи, нашел те формы, в которых это братство существует и поныне.

ТРУППА ГЕРЦОГА Д'ЭПЕРНОНА

Достоверно проследить маршрут мольеровской труппы, к сожалению, мы не можем.

> «В настоящее время у нас есть сорок восемь документов, отмечающих странствия Мольера и его товарищей по дорогам Франции, сорок восемь документов за тринадцать лет, и большинство из них содержат только упоминание о труппе. Мы можем лишь едва догадываться о составе этой труппы при помощи какого-нибудь сообщения о крестинах или свадьбе, нам едва удается благодаря какой-нибудь сделке, расписке или жалобе получить представление о трудностях, с которыми сталкивались актеры при переездах, устройстве театральных помещений, денежных расчетах».
>
> *(Мадлена Юргенс и Элизабет Максфилд-Миллер)*

Наверное, немало неизвестных нам бумаг еще дремлет в архивных фондах, разбросано по книгам провинциальных нотариусов и рано или поздно будет извлечено на свет. Возможно, что они заключают в себе неожиданные сведения об этом глухом периоде жизни Мольера. Пока же следует быть здесь крайне осторожным и даже к мемуарам той эпохи подходить с большой сдержанностью. А кроме того, труппа Мольера могла останавливаться во многих городах, делать там привал на ночь или на несколько дней в зависимости от обстоятельств, давать представления в каком-нибудь зале для игры в мяч, во дворе гостиницы или на площади — все это без того, чтобы засвидетельствовать такое событие нотариальным актом! Итак, благоразумие требует строго придерживаться документов, сколь бы скудны они ни были.

Мольер покинул столицу после краха Блистательного театра в октябре 1645 года; но точно дата отъезда установлена быть не может. Предполагается, что он направился в Нант и присоединился там к бродячей труппе. Действительно, 28 октября 1645 года «возчик по суше» Жорж Бланден обязуется перевезти актеров Блестящего театра из Нанта в Ренн. Блестящий театр, Блистательный театр — ход рассуждения лежит на поверхности и очень соблазнителен: эта труппа собрана из осколков парижской, и Мольер в самом деле мог оказаться в Нанте в тот день!

Допустим. Затем следы труппы теряются на семь месяцев. 12 мая 1646 года подписывается еще один контракт с извозчиками, среди которых снова Жорж Бланден, — опять на перевозку багажа актеров из Нанта в Ренн. Труппа называет себя «актерами сеньора герцога д'Эпернона» (Бернара де Ногаре де Ла Валетта, второго герцога д'Эпернона). Во главе труппы — Шарль Дюфрен, родом из Аржантана, сын художника при дворах короля и Гастона Орлеанского и супруг Мадлены де Варанн, из старой семьи, некогда обосновавшейся в Пуату. Дюфрен пользуется некоторой известностью в провинции; тем не менее он уступит свое место Мольеру и не последует за ним в Париж. Он возвратится в Аржантан в 1664 году в звании камердинера короля и умрет в 1684 году.

Летом 1647 года труппа выступает в Альби во время церемонии, устроенной городом в честь графа д'Обижу 27 июля. Актерам долго аплодируют, но, когда речь заходит об условленном гонораре, отцы города прикидываются глухими. Приходится вмешаться графу де Бретейлю, интенданту Лангедока. Его письмо стоит привести, поскольку в нем высказано лестное мнение об актерах Дюфрена:

> «Господа,
>
> по прибытии в этот город я встретил труппу актеров господина герцога д'Эпернона, которые сказали мне, что ваш город пригласил их, чтобы они представили комедию во время пребывания здесь господина графа д'Обижу, что они и сделали, не получив, однако, обещанной платы, в качестве каковой по уговору им обязались дать 600 ливров деньгами, а сверх того доставить и перевезти всю их поклажу. Эта труппа состоит из весьма достойных людей и искусных актеров, чьи труды заслуживают должного вознаграждения. Они полагают, что при моем посредстве могли бы добиться, чтобы вы оказали им эту милость и велели обойтись с ними как подобает; вот о чем, то есть чтобы им было заплачено, я и прошу вас; я был бы особенно за это вам обязан, заверяя вас, что я остаюсь,
>
> Господа,
>
> вашим преданнейшим слугой
>
> Де Бретейль.
>
> В Каркассоне, сего 9 октября 1647 года».

До Альби труппа Дюфрена выступала в Тулузе, куда приехала из Бордо. В письме некоего Никола де Тралажа действительно говорится, что «сьер Мольер начал представлять комедии в Бордо.

Губернатором Гиени был тогда господин д'Эпернон. Он очень ценил этого актера, видя в нем человека с дарованием».

Можно в таком случае задаться вопросом, на каких же последних ролях был Мольер в труппе за год до того — если только «патрон труппы не обратил уже внимания на его быстрые успехи. Мы склонны принять такое предположение: на следующий год, 23 апреля 1684 года, сьер Морльер [sic] появляется в ратуше Нанта, чтобы «со всей смиренностью» просить городские власти позволить актерам «показаться на театре и представить свои комедии». Похоже, что Мольер тогда уже второй человек в труппе после Дюфрена, примерно так, как будет в свое время Лагранж в мольеровской труппе. Муниципалитет долго размышляет и откладывает согласие до выздоровления губернатора Бретани, монсеньора маршала де Ла Мейрэ, Великого Магистра и генерал-капитана артиллерии[63]. Этот важный господин «распростерт на одре болезни, и жизнь его в опасности». Муниципалитет Нанта разослал гонцов во все монастыри города и окрестностей с тем, чтобы монахи и монахини стали на молитву, прося у неба «сбережения жизни монсеньора и возвращения его здоровья». Конечно, сейчас не время развлекаться дурацкими шутками бродячих актеров. Разрешение показать свое искусство получает один только жалкий кукольник, да и то — в частном доме и при условии, что он обойдется «без непристойностей». Что до труппы Дюфрена, то она в конце концов тоже получает долгожданное разрешение и тоже с условием — дать спектакль в пользу городской больницы, «как то было здесь в обычае и с другими труппами комедиантов». В день этого представления, 18 мая, труппа (или по крайней мере часть ее) присутствует на крестинах Изабеллы, дочери актера Пьера Ревейона. Этот Ревейон будет одним из верных спутников Мольера. В записи о крещении появляется также имя Дюпарка. Его полное имя — Рене Бертело, сьер Дюпарк; он родом из Нанта. Он вступает в труппу не позднее 1647 года и тоже остается верен Мольеру — за исключением краткого периода. В 1653 году он женится на Маркизе-Терезе де Горль, прославленной «Маркизе», которую любили Мольер, братья Корнели, Расин… 11 июня еще одни крестины — племянницы Дюпарка. Крестный отец — Дюфрен, а крестная мать — благородная дама Мадлена де Варанн, его супруга. На свидетельстве о крещении подписи Мольера («Ж.-Б. Мольер./.») и Луи Бежара, которому только восемнадцать лет и который, надо полагать, делает здесь свои первые шаги. Если верить Бенжамену Фийону, тамошнему эрудиту, труппа числа 15 июня отправилась на три недели в Фонтене-ле-Конт. Это вполне возможно, тем более что Фонтене-

ле-Конт всегда имел репутацию питомника талантов. Бенжамен Фийон, однако, ни разу не указал своих источников! Осенью труппа делает остановку в Пуатье, и там, в ноябре, умирает жена Дюфрена, Мадлена де Варанн. В 1649 году труппа выступает в Ангулеме, Лиможе, Тулузе, Монпелье и Нарбонне. Пребывание в Тулузе засвидетельствовано документом от 4 мая. Из него следует, что актеры Дюфрена взяли с капитулов 75 ливров за представление комедии в театре, устроенном в городской ратуше по указаниям актеров. Это театральное увеселение входило в программу празднества, данного в честь королевского наместника в Лангедоке, Симона де Гримоара де Бовуара, графа дю Рура. Осенью Мольер в качестве уполномоченного Дюфрена испрашивает у эшевенов Пуатье разрешения играть в этом городе. Сир Жан Куляр, мэр Пуатье, отказывает «по причине бедственного времени и дороговизны хлеба». В Нарбонне 26 декабря, а потом 10 января следующего года труппа присутствует на крестинах дочери и сына неких Андре и Анны, товарищей (предположительно, потому что о них слишком мало известно) Мольера. Мадлена Бежар — крестная мать мальчика; ее имя впервые появляется среди актеров Дюфрена по этому случаю. В феврале 1650 года труппа прибывает в Ажан, где, по приказу губернатора, зал для игры в мяч был приспособлен под театр.

КАПИТАН ФРАКАСС[64]

Но остановимся на минуту, чтобы сделать экскурс в историю и поместить странствия Мольера по провинции в подобающий контекст.

В 1642 году казнили Сен-Мара за измену. Ришелье умер 4 декабря. В 1643 году Мазарини, бывший папский вице-легат, занимает место «красного кардинала» (прозванного так по цвету мантии, а не по пролитой крови!); 14 мая умирает Людовик XIII, и на трон под именем Людовика XIV всходит пятилетний дофин — будущий Король-Солнце. 14 мая Конде одерживает победу при Рокруа, а в следующем году — при Нердлингене. В 1645 году Тюренн ведет блестящую кампанию в маркграфстве Баденском. В августе 1648 года Конде разбивает испанцев при Лансе, и 24 октября подписывается Вестфальский мир, кладущий конец опустошительной Тридцатилетней войне и более чем на два столетия закрепляющий независимость германских князей и торжество французской внешней политики. Популярность правительства от этого, однако, не увеличивается. В Париже открыто распевают такую песенку:

«Ветер Фронды на равнине
Разгулялся поутру.
Видно, этот Мазарини
И ему не по нутру».[65]

Брожение достигает критической точки в столице и перекидывается на провинцию. Напрасно подвергают опале губернаторов и королевских наместников, среди них и герцога д'Эпернона, покровителя труппы Дюфрена. В 1649 году парламентская Фронда заканчивается, и ей на смену приходит Фронда принцев — куда менее беззубая, но, к счастью, руководимая отчаянными фантазерами. Это действительно «война в кружевах», но грозящая перерасти в гражданскую войну и во всяком случае сокрушить монархию. В тот же год Англия судит своего короля, Карла I, и отрубает ему голову — пример, который всплывет в памяти французов в следующем столетии! Парламент и принцы наконец объединят свои силы в 1651 году, но Тюренн, повинуясь умолкнувшему было голосу долга, переходит на сторону короля. Битвой в предместье Сент-Антуан[66] (1 июля 1652 года) завершается восстание, которое будет окончательно подавлено в 1653 году. Мазарини, хитрец,

интриган, терпеливо поджидающий своего часа, как тростник в басне[67], возвращается к власти. Пусть Англия назначает Кромвеля лордом-протектором; Франция, наоборот, готова принять как раз то, чему фрондеры хотели помешать: установление абсолютной монархии. Причины такого почти единодушного согласия очевидны. У народа никогда не было, да и не могло быть, общих интересов с фрондерами — слишком богатыми, слишком честолюбивыми, слишком замкнувшимися в своих кастовых привилегиях, чтобы найти нужный язык, разжечь всеобщее воодушевление. Народ ничего не имеет против того, чтобы королевская власть немного посбивала спесь с этих чиновников в красных мантиях и маркизов в лентах. К тому же Фронда несла с собой разруху. Парижские буржуа, конечно, не любили «Мазарена», которого винили в повышении налогов. Но они быстро догадались, что Фронда поведет только к замораживанию торговли и закрытию мастерских, а значит, к растущей безработице, чего имущие страшатся. В деревне положение еще тяжелее. Повсюду вспыхивают вооруженные крестьянские бунты вслед за восстаниями «кроканов»[68] 1636 и 1639 года. Между 1650 и 1654 годами в нескольких провинциях, прежде всего в Центральном массиве, свирепствуют голод и эпидемии чумы. Новый кризис разражается в 1660–1661 годах. Восстания (против фиска[69]) усмиряются войсками, но что делать с толпами голодных? И все же Франция продолжает свою политику величия. Тюренн разбивает испанцев при Дюнкерке в июне 1658 года. Пиренейский мир, подписанный в 1661 году, приносит наконец королевству вожделенные провинции: Руссильон, Сердань, часть Артуа, намечая контуры нынешнего шестиугольника[70]. Заключается брак Людовика XIV с инфантой Марией-Терезией. Еще год, и Мазарини исчезнет; король сможет установить свою единоличную власть: «Государство — это я». Невзирая на горькую нищету многих своих сыновей, Франция предвкушает господство в Европе. Без сомнения, Габсбурги никогда больше не получат возможности возродить огромную империю Карла Пятого: Испания выходит окончательно побежденной из борьбы, длившейся более сорока лет. Таков итог политики Ришелье, которой верно следовал и Мазарини.

Нужда и горе, разоренные селения, голодные дети и старики, — Мольер все это видел, откликался на это душой. Не раз, наверно, улыбка застывала на его насмешливых губах. Мы знаем, как он всегда был готов к состраданию, с какой щедростью помогал бедным. Эти трагические картины углубили его знание людей. Они подчеркивали контраст между суетной роскошью салонов и нищетой деревень, между безудержным эгоизмом

одних и тревогами других, тех, кому иной раз приходилось бороться просто за то, чтобы выжить. Тем острее он почувствует по возвращении в Париж, как смехотворно ничтожны дворянчики, озабоченные единственно длиной своих «канонов» (наколенников, кружевных оборок по краю коротких штанов), числом и цветом своих «галандов» (бантов, отяжелявших костюм и искажавших его линии), или «прециозницы», состязавшиеся в вычурности языка. Если он — комедиограф, чьей профессией было смешить, — и не изображал (по крайней мере прямо) народных страданий, мы все же вправе думать, что именно провинции он обязан своим всегдашним стремлением к правде без прикрас, к верности природе во всей ее наготе, со всей ее суровостью и неприглядностью. В этих странствиях он созрел, возмужал и закалился. Напряженное внимание, с которым он вглядывался в людей, чтобы переплавить потом их черты в неумирающих своих героев, рождено у него сердцем, а не книжной премудростью. Иначе говоря, человек для него важнее литературных экзерсисов; сила мысли важнее способа ее выражения. Великие художники пишут не пыльцой с крыльев бабочек, но собственной кровью, самим своим существом, и именно так они исполняют свое предназначение на этой земле. И хотя жалобы угнетенных как будто и не часто слышатся в мольеровском театре, они время от времени пробиваются внезапно сквозь остроумные реплики и раскаты смеха; и от этого они еще крепче западают в душу. Но даже если б их не было вовсе, сама личность Мольера была бы достаточно весомым свидетельством в его пользу. У Мольера, как у бога Януса, два лика. Даже его лицо (в прямом, не фигуральном смысле этого слова) как бы делится надвое: лоб философа над проницательными, чуть грустными глазами — и подвижный рот, в уголках которого притаилась улыбка, готовая выплеснуться смехом. В минуты отдыха — выражение задумчивое, даже печальное; годы и усталость сделают его еще отчетливее. На сцене — оживленная мимика, неповторимое умение расшевелить самых чопорных зрителей, заставить их аплодировать, игра черт, которой он научился у актеров Итальянской комедии. В качестве директора труппы и ее основного автора — трезвый ум делового человека, уравновешенного, предприимчивого, честолюбивого, умеющего настоять на своем. Он маневрирует, чтобы укрепить свое положение, расширить плацдарм, отступает, чтобы надежнее окопаться, — и неуклонно продвигается вперед. Его стратегические таланты выявляются в годы, предшествующие возвращению и столицу. Но в частной жизни, с друзьями и близкими, это самый верный, самый деликатный, самый

любящий, самый чуткий к чужим несчастьям человек. Он словно стремится ценой собственного благополучия окружить себя счастливыми людьми. Счастливыми — благодаря ему.

Почтенные отцы семейства — обычно выходцы из среды состоятельной буржуазии, утверждающие, что добились всего своими руками, — любят повторять, что удача чаще всего приходит к тому, кто в свое время «грыз черствую корку». Сиживал ли Мольер на такой пище? Был ли он из таких бедняг-актеров, что брели по дорогам Франции, сгорбившись, со слипшимися волосами, окаймляющими изможденные лица, в дырявых башмаках, за телегой, кренящейся под тяжестью клади и женской половины труппы с кучей визгливых ребятишек? Был ли он одним из тех, чей портрет набросал язвительный Скаррон[71] в своем «Комическом романе»:

> «Было пять или шесть часов, когда у ворот Манского рынка появилась повозка. Повозка была запряжена четырьмя тощими быками, предводительствуемыми недавно ожеребившейся кобылой. Ее отпрыск носился вокруг повозки, как бешеный, — да это и вправду был бесенок. Повозка была нагружена сундуками, корзинами и большими кусками разрисованного холста, громоздившимися пирамидой, наверху которой восседала девица в полугородском, полудеревенском наряде. Рядом с повозкой шагал молодой человек, столь же бедно одетый, сколь горда была его осанка. Один его глаз и часть щеки были залеплены широким пластырем; на плече он нес большое ружье, из которого настрелял несколько сорок, соек и ворон, окружавших его туловище словно перевязью; к ней были подвешены за ноги курица и гусенок, очевидно, трофеи короткого сражения. Вместо шляпы на нем был ночной колпак, обвитый разноцветными подвязками; этот головной убор представлял собой что-то вроде тюрбана, который только начали закручивать, но так и не доделали до конца. Камзол ему заменяла блуза дешевой серой материи, подпоясанная ремнем, служившим также портупеей для шпаги, такой длинной, что пользоваться ею можно было только с помощью сошки[72]. Штаны его были перехвачены внизу завязками, как у актеров, играющих героев древности, а вместо башмаков он носил греческие сандалии, забрызганные грязью по щиколотку. Рядом с ним брел старик, чья одежда, хотя и очень бедная, больше сообразовывалась с обычаем. Он нес за спиной

бас-виолу, и, поскольку он немного горбился на ходу, издали его можно было принять за большую черепаху, идущую на задних лапах. Ворчливый критик не одобрит такого сравнения из-за разницы в росте между человеком и черепахой; но я имею в виду больших черепах, тех, что водятся в Индии; а впрочем, я прислушиваюсь только к собственному мнению. Однако вернемся к нашему каравану. Он приблизился к кабачку под вывеской «Козочка», у дверей которого собралась кучка самых богатых горожан. Непривычность такого зрелища и шум, поднятый столпившимися у повозки зеваками, были причиной того, что все эти почтенные отцы города устремили взгляд на наших незнакомцев. Среди прочих помощник прево[73] — он звался Ла Раппиньер — подошел к ним и властным голосом, как подобает судейскому, спросил, что они за люди. Молодой человек, о котором я вам рассказал, взял слово и, не снимая тюрбана, поскольку одной рукой он придерживал ружье, а другой — эфес шпаги, чтобы она не била его по ногам, отвечал, что они по рождению французы, а ремеслом актеры; что его театральное прозвище Дестен; что его престарелого товарища зовут Ла Ранкюн, а девицу, сидевшую на груде пожитков, как курица на насесте, — Ла Кавернь[74]. Это диковинное имя рассмешило кое-кого в толпе; на что юный актер заметил, что разумным людям имя Ла Каверин должно казаться не более странным, чем Ла Монтань, Ла Валле, Ла Роз или Л'Эпин[75]. Беседа была прервана шумом драки и проклятиями, раздавшимися позади повозки. Это слуга из кабачка без липших слов набросился с кулаками на извозчика за то, что его быки и кобыла слишком вольно обращались с охапкой сена, лежавшей у порога. Бойцов разняли, и хозяйка кабачка, которая любила комедию больше, чем молитвы и проповеди, со щедростью, неслыханной для хозяйки кабачка, позволила извозчику накормить своих животных до отвала…»

Был ли Мольер товарищем по несчастью такого Дестена или Капитана Фракасса, увековеченного Теофилем Готье? (Известно, что этот последний, в сущности, просто переписал «Комический роман» Скаррона). Конечно, в начале своей бродячей жизни, пробираясь из Нанта в Ренн, из Фонтене-ле-Конта в Пуатье, Мольер едва ли был важной персоной. Может быть, он и ел не каждый день. Он предстает перед местными властями как жалкий

проситель, безвестный посланец безвестной труппы. При его природной гордости ему, наверно, довелось перенести не один булавочный укол. Но даже сами унижения не вовсе бесполезны. Они позволяют будущему моралисту наблюдать, как эти ничтожные самодуры надуваются спесью перед молодым артистом, как снисходительное презрение прячется за показным благодушием, как обыкновенная скупость подыскивает себе благочестивые оправдания. Он учится укрощать собственное самолюбие, упражняется в искусстве игры на чужом тщеславии, в умении с одного взгляда определять главное в человеке. Он смотрит на себя в такой роли со стороны, и это спасает его от унижений. Бывают дни, когда, несмотря на весь его дар убеждения, актерам так и не платят причитающегося, — а жить ведь надо. Бывает, что публика щедра и отзывчива. Бывает, что актерам не достается ничего, кроме свистков, насмешек и тухлых яиц. Бывает и так, что беднякам, поглощенным своими невзгодами, в последнюю минуту оказывается не до комедий. Но постепенно — город за городом, год за годом — слава растет. Труппа сьера Дюфрена появляется уже не как просительница; она теперь желанный, а позднее — и настойчиво зазываемый гость. Ее актеры слывут талантливыми. Говорят, что у них самые прекрасные костюмы, какие только можно вообразить. Время лишений позади. Деньги сыплются в общую кассу. Пробил час надежды. Актеры — вечные бродяги, театральная скотинка — въезжают в какой-нибудь маленький городок. Весть об их прибытии разносится быстро. Жители взбудоражены. Актеров узнают, заговаривают с ними, как со старыми приятелями. Они разгонят скуку однообразной жизни, раздарят драгоценные подарки — мечты, смех. Вокруг них толпится народ. Они такие необычные, немного пугающие, но всегда — притягательные. Их провожают в зал для игры в мяч, где будет дано представление. С живейшим любопытством наблюдают, как они готовятся. Теофиль Готье в своем «Капитане Фракассе» очень точно и остроумно передал эту атмосферу:

> «Наконец вся труппа отправилась на репетицию, которую решено было провести в костюмах, чтобы определилось общее впечатление. Не желая идти по городу ряженными, актеры отправили театральные костюмы в залу для игры в мяч, и актрисы стали переодеваться в помещении, описанном нами выше. Знатные горожане, щеголи, острословы из кожи лезли вон, чтобы попасть в храм Талии или, вернее, в ризницу, где жрицы Музы облачались для совершения таинств.

Все увивались вокруг актрис: кто держал зеркало, кто придвигал свечи, чтобы было виднее. Один подавал советы, куда прикрепить бант, другой протягивал пудреницу, а самый робкий сидел на ларе, болтал ногами и молчал, с независимым видом подкручивая усики.

У каждой актрисы был свой круг поклонников, алчным взглядом искавших поживы в случайных и намеренных нескромностях туалета. То кстати скользнет с плеча пеньюар и откроет гладкую, как мрамор, спину; то розовато-белое полушарие выскользнет на волю из тесного корсета, и приходится поудобнее укладывать его в кружевное гнездышко, а то еще прекрасная обнаженная рука поднимется, чтобы поправить прическу, — нетрудно вообразить, сколько витиеватых любезностей и пошлых мифологических сравнений исторгало у галантных провинциалов лицезрение подобных сокровищ; Зербина заливалась хохотом, слушая эти глупости; тщеславная и неумная Серафина наслаждалась ими; Изабелла не слушала их и под жадными мужскими взглядами скромно занималась своим убором, учтиво, но решительно отказываясь от предлагаемых ей услуг».[76]

Даря радость и сталкиваясь с жестокими трагедиями, непоправимым, безутешным горем, Мольер так часто убеждался в хрупкости счастья, краткости земного существования, так часто видел внезапный роковой поворот вчера еще безоблачной судьбы, повторял фразу Тирсо де Молины (автора испанского «Дон Жуана»): «Счастье дремлет, а беда летит на крыльях». Во время этих скитаний, глядя на постоянно обновляющийся мир, он все более укрепляется в мысли о неверности человеческого удела. Вот почему у него иногда смех захлебывается слезами, а за фарсом прячется трагедия. Вот почему развязка «Мизантропа» непохожа на комедию, в ней звучит самое настоящее отчаяние. Бороздя дороги Бретани и Пуату, Гаскони, Прованса или Лангедока, Мольер не только оттачивал свою актерскую технику, но и узнавал жизнь, готовился стать писателем.

ПЕЗЕНАССКИЙ ЦИРЮЛЬНИК

Из Ажана труппа Дюфрена направляется в Пезенас. Ее зовут, чтобы развлечь участников Лангедокских Штатов, заседающих в этом городе с 24 октября 1650 года по 14 января 1651 года. 17 декабря Мольер дает расписку казначею Лангедока: «Получил от господина де Пенотье сумму в четыре тысячи ливров, назначенную актерам господами депутатами Штатов. В Пезенасе, 17 декабря тысяча шестьсот пятидесятого года. Мольер».

Расписка целиком написана его рукой. Как и многие города Лангедока, Пезенас не слишком привлекает туристов, которые из всего этого многоликого края облюбовали только прекрасную столицу трубадуров[77]. Если бы они знали, что теряют! В Пезенасе почти уникальный ансамбль замечательно сохранившихся дворцов эпохи Ренессанса, XVII и XVIII веков. Город стоит среди виноградников, на слиянии рек Пейны и Эро. Патриоты тех мест не без основания прозвали его «маленькой Флоренцией». Некогда игравший роль столицы, процветающий город, производивший сукна, серу, селитру, Пезенас принимал у себя Людовика VIII, Людовика Святого, Франциска I, Карла IX, Людовика XIII и Людовика XIV. Он был удельным владением герцогов де Монморанси — едва ли не самого знаменитого аристократического рода. В 1632 году Монморанси, после сессии Штатов, заседавшей в ратуше Пезенаса, поднял знамя восстания против королевской власти. Как известно, Монморанси, потерпевший поражение при Кастельнодари, был обезглавлен по приказу Ришелье. Замок в Пезенасе был снесен и домен Ла-Гранж-де-Пре конфискован короной, а затем возвращен Шарлотте де Монморанси и в конце концов отошел к Арману де Бурбон, принцу де Конти. Лангедокские Штаты заседали в Пезенасе со времен Карла VIII. Депутаты съезжались сюда из Тулузы, Бокера, с юга Оверни, из Виваре и Жеводана. В эти дни в городе царило особое оживление. Те из депутатов, у кого не было своего пристанища в городе, селились в гостиницах, пользовавшихся доброй славой, — «Три куропатки» или «Кабачок святого Этьена», «Щит с короной», «Белая лошадь», «Золотой грифон», «Серебряное седло». Во время сессий заседания перемежаются празднествами. Среди народных увеселений — веселые, зажигательные танцы, дожившие почти до наших дней. Мольер их видел. Он знал атмосферу Юга — радостно возбужденная толпа, быстрые движения, заразительный смех, на лету подхваченные шутки. Все это напоминает столь им ценимую итальянскую комедию. Его первый «визит» в Пезенас состоялся в 1650 году; он возвращался

туда в 1653, 1655, 1657 годах. До сих пор еще там с трогательной гордостью показывают знаменитый «дом Жели» — лавку пезенасского цирюльника. Здесь, по местному преданию, Мольер подолгу засиживался, уступая очередь торопящимся клиентам, слушая их разговоры с удовольствием и пользой для себя. Нет ничего более правдоподобного, чем такое обыкновение у писателя. Пезенасские книжники, конечно, немного преувеличивают, говоря о роли Пезенаса в сочинениях Мольера, но заслуживают ли они упрека за подобный энтузиазм, за то, что из всех городов, где бывал Мольер, в одном Пезенасе сохранилось живое, реальное воспоминание о его присутствии? И кроме того, очень возможно, что Мольер действительно любил эти места, привлеченный, как все жители дождливых, туманных краев, ярким солнцем и теплым климатом, жизнерадостностью и неуемным темпераментом южан, сочностью их языка. Именно на пезенасском диалекте набрасывается Люсетта на господина де Пурсоньяка, который без сомнения был списан с натуры. В Пезенасе во время Штатов собирались все, кто хоть что-нибудь значил в Лангедоке. Цирюльник Жели брил, если можно так выразиться, «все громкие имена» провинции; впрочем, кое у кого из этой сельской знати дворянского только и было, что спесь да частичка «де», присвоенная более или менее самовольно. Влияние Юга чувствуется и в «Летающем докторе», «Графине д'Эскарбаньяс», «Лекаре поневоле», «Дон Жуане», «Мнимом больном» — если назвать только эти пьесы; ведь зачастую какая-то черта характера, оборот фразы, меткое словечко возвращают нас на берега Гаронны. Но есть вещь и более важная. В Ла-Гранж-де-Пре труппу Мольера принимает принц де Конти. Мы имеем веские основания полагать, что принц, по крайней мере отчасти, послужил прототипом Дон Жуана, этого «знатного господина и дурного человека». Прежде чем впасть в самую елейную набожность, Конти был существом неуравновешенным, порочным, жестоким, ослепленным гордыней, подверженным резким сменам настроения, страшным даже для друзей. Но и святошей он так же — если не больше — озлоблен и опасен, как развратником. В Ла-Гранж-де-Пре, возможно, Мольер встретил и прообраз своего Тартюфа — того самого Габриеля де Рокетта, который обратил принца и путем разных интриг стал епископом Отенским. Сен-Симон[78] со всей определенностью пишет в «Мемуарах»: «Итак, он умер, старый епископ, который всю жизнь не упускал случая увеличить свое состояние и прибавить весу своей особе; это был Рокетт, человек совершенно ничтожный, который добился епископства Отенского и наконец стал управлять Бургундскими Штатами, сплетая уловки и хитрости вокруг Принца — за

неумением вести себя более достойным образом. Он принадлежал ко всем партиям: госпожи де Лонгвиль, ее брата — принца де Конти, кардинала Мазарини; но особенно он был предан иезуитам, неизменно источал мед и елей, был связан с важными лицами того времени и вмешивался во все интриги в обличье святоши. Это с него списал Мольер своего Тартюфа, и никто в том не сомневался».

Среди зданий, украшающих Пезенас, особого упоминания заслуживает дворец Альфонс. Его ренессансный фасад замечателен чистотой стили. Но нас больше всего занимают итальянские лоджии с балюстрадой, где вечером 8 ноября 1654 года были устроены ложи для гостей принца де Конти. В тот день принц принимал почести от участников Штатов и давал для них представление. У подножия этих колонн, в этом дворике, невольно вызывающем в памяти Кальдерона и Лопе де Вега, Мольер, Мадлена Бежар и их товарищи играли с таким блеском, что воспоминание о том вечере не изгладилось до наших дней.

КУПО Д'АССУСИ

После Пезенасских Штатов 1650 года Мольер покидает эти края и отправляется в Париж. Существуют разные гипотезы относительно мотивов его пребывания — без сомнения, довольно длительного — в столице. Оно засвидетельствовано нотариальным актом от 4 апреля 1651 года, которым Мольер подтверждает свой долг в 1965 ливров Жану II Поклену. Возможно, следовательно, что Мольеру надо было уладить какие-то семейные дела. Но не воспользовался ли он этой поездкой, чтобы закинуть удочку насчет своего возвращения в Париж, попробовать (явно преждевременно) установить какие-то связи?

Его след в провинции обнаруживается только 12 августа 1652 года. Вместе с Мадленой Бежар он крестит Жана-Батиста, первенца Эдма Вилькена, сьера Дебри, и Катрины Леклерк. Супруги Дебри — из лучших актеров Мольера. Они останутся ему верны до самой его смерти и далее последуют за Армандой в театр Генего.

Затем труппа направляется в Лион. Здесь ее ждет прочный успех, и она будет приезжать в этот город каждую зиму; отсюда она предпримет свое главное, самое рискованное путешествие — возвращение в Париж. Лион, окно в Италию, экономически уже очень развитый город; текстильная промышленность его обогащает. Культурная жизнь здесь кипит. В Лионе свои «прециозницы»[79], свой Отель Рамбуйе[80]. Лионцы большие любители и знатоки театра. «Успех в Лионе, — пишет Леон Шансерель, — означает окончательное признание». Такого успеха стараются добиться несколько трупп. Первенство принадлежит Итальянцам, но мы помним, что Мольер восхищается великим Скарамушем и учится у него, так что здесь он в своей стихии. Как глава труппы (Дюфрен, очевидно, отказался от этих обязанностей где-то около 1650 года), он ангажирует знаменитую «Маркизу». Ее настоящее имя — Маркиза-Тереза де Горль, дочь Жака де Горля, «оператора» швейцарского происхождения. Она помогает отцу продавать всякие снадобья, танцуя на площадях и ярмарках, показывая при этом очень стройные ножки. 19 февраля 1653 года она выходит замуж за актера мольеровской труппы, Рене Бертело, сьера Дюпарка, добродушного толстяка, «человека круглого во всех отношениях»; он тоже будет одним из верных. В Лионе же Мольер снова встречает старого знакомца с улицы Сент-Оноре — Рагно, бывшего пирожника, подавшегося в актеры, которого увековечит Ростан в «Сирано де Бержераке». Мольер ангажирует и его и его дочь Мари; она позднее выйдет замуж за Лагранжа,

автора «Реестра».

В 1653 году Даниель де Коснак, приближенный принца и будущий епископ Воланский, узнав, что Мольер в Лангедоке, приглашает его в Ла-Гранж-де-Пре, чтобы развлечь госпожу де Кальвимон, любовницу Конти. Принц, малорослый, смуглый, горбатый, вероломный, вовсе недостойный быть братом Великого Конде, пока еще ведет рассеянную жизнь. Он сначала готовил себя к духовному званию, но Фронда сбила его с толку. Он женился на племяннице Мазарини, но она не сумела его удержать, хотя была добра и хороша собой. Коснак — как это часто бывает в те времена — духовник принца и одновременно поставщик развлечений. Что до госпожи де Кальвимон, то она просто наглая тварь. Итак, Мольер, по приглашению этого странного капеллана, пускается в путь. Коснак рассказывает:

> «…Пока эта труппа готовилась к отъезду по моему зову, в Пезенасе появилась другая — труппа Кормье. Нетерпеливость, свойственная господину принцу де Конти, и подарки, которые эта другая труппа поднесла госпоже де Кальвимон, послужили причиной тому, что труппу оставили в замке. Когда я попытался заметить господину принцу де Конти, что по его приказу я связал себя обязательством с Мольером, он ответил, что с тех пор он сам связал себя обязательством с труппой Кормье и что будет куда приличнее, чтобы я изменил своему слову, чем он — своему. Тем временем Мольер прибыл в замок и попросил, чтобы ему по крайней мере возместили расходы, на которые его вынудили пойти для такого путешествия; но я никак не мог добиться удовлетворения даже этой, просьбы, сколь бы скромна она ни была. Господин принц де Конти почел за благо упорствовать в такой безделице. Раздосадованный этой несправедливостью, я решил устроить для актеров Мольера несколько представлений в театре Пезенаса и дать им тысячу экю из собственных средств, но не изменить своему слову. Когда они уже были готовы играть в городе, господин принц де Конти, немного задетый в своем чувстве чести моим образом действий и побуждаемый настояниями Саразена[81] (его секретаря), которого я склонил на свою сторону, позволил, чтобы они сыграли в Ла-Гранже. Первое представление этой труппы, на вкус госпожи де Кальвимон, а следовательно, и на вкус господина принца де Конти, было неудачно, хотя, по мнению всех прочих зрителей, эта труппа много

> превосходила труппу Кормье как искусством актеров, так и роскошью костюмов. Несколько дней спустя они дали еще одно представление, и Саразен своими горячими похвалами заставил и принца де Конти признать, что труппу Мольера следует удержать, дав отставку труппе Кормье. Саразен так заботился и пекся о них сначала ради меня, но затем, влюбившись в актрису Дюпарк, он решил позаботиться о самом себе. Он сумел уговорить и госпожу де Кальвимон, и благодаря ему не только была отослана труппа Кормье, но и назначена пенсия труппе Мольера».

Следствием всего этого было то, что принц привязался к Мольеру. Он берет труппу под свое покровительство. Другой его домочадец, аббат Вуазен (при дворе Конти немало духовных лиц!) рассказывает, что «он не довольствовался тем, что посещал представления своей труппы, чтобы полнее вкусить радость от такого развлечения; он часто беседовал с главой труппы, лучшим актером Франции, о том, что было самого замечательного и приятного в его искусстве. Часто читая вместе с ним самые прекрасные стихи и самые изящные комедии как древних, так и новых авторов, он любил, чтобы ему объясняли их суть со всей возможной простотой, так что не много нашлось бы людей, которые могли бы вернее судить о театральной пьесе, чем принц».

Более того, когда Саразен умер из-за жестокости своего господина, тот попытался закрепить Мольера за собой; он предложил ему место секретаря, от которого Мольеру с трудом удалось отвертеться.

Труппа принца де Конти выступает в Монпелье, потом возвращается в Лион. Во Вьенне ей запрещают играть под угрозой штрафа. Она снова едет в Лион, свой «порт приписки», чтобы оттуда отправиться в Дижон. Вниз по Роне она спускается к Авиньону, где Мольер знакомится с Пьером Миньяром, знаменитым художником. Зал для игры в мяч, который снимают актеры, находится в одном здании с мастерской живописца. Затем актеры принца Конти (недолго еще они будут носить это имя!) направляются в Пезенас, где заседают Штаты. Мы добрались до осени 1655 года. В Лионе Мольер встречает вечного прихлебателя, известного под прозвищем «Императора бурлеска»: Шарля Купо д'Ассуси (1605–1677), ярмарочного поэта, который охотится на служанок в тавернах под звуки рога и таскает за собой «двух малолетних музыкантов», чье назначение не слишком понятно. Он сопровождает Мольера в Авиньон, потом следует за ним в Пезенас. Весельчак д'Ассуси рассказывает об этом

приятном совместном времяпрепровождении в своих «Мемуарах».

Мы приводим эту страничку, потому что она открывает неожиданные черты в Мольере и, следовательно, что-то добавляет к нашим представлениям о его характере. Напомним, что в 1655 году Мольеру тридцать три года.

> «…Поскольку человек не может быть беден, пока у него есть друзья, то я, пользовавшийся расположением Мольера и дружбой семейства Бежар, вопреки всем козням дьявола оказался богаче и счастливее, чем когда бы то ни было; ибо эти великодушные люди не довольствовались тем, чтобы помогать мне, как другу, но обходились со мной, как с родным. Отправляясь на ассамблею Штатов, они взяли меня с собой в Пезенас, и мне не счесть благодеяний, коими осыпал меня там весь дом. Говорят, что лучшему из братьев через месяц прискучит кормить брата; но эти люди были щедрее всех братьев на свете, и им не прискучило видеть меня за своим столом целую зиму, так что я могу сказать:
>
> Ни ласк, ни денег не жалея,
> Меня пригрели чародеи.
> Роскошный я съедал обед
> Вдали от всех забот и бед.
> И нищего, чтоб ел сытнее,
> Чем я, и не было, и нет.
> Хоть уверяет целый свет,
> Что депутаты — богатеи
> И что у них полно монет
> И всё забавы да затеи,
> Но я, за ужином потея
> Над грудой дичи и котлет,
> Куда вольней и веселее
> Вкушал тончайших вин букет.[82]
>
> Я и вправду был у них как у себя дома. Никогда я не встречал такой доброты, такой искренности и такого благородства, как у этих людей, вполне достойных быть и в действительной жизни темп царственными особами, которых они каждый день представляют на театре. Проведя так шесть восхитительных месяцев в этом Эльдорадо и получив богатые подарки от господина принца де Конти, от де Гийерага и многих других лиц при дворе… я последовал за Мольером в Нарбонну».

Д'Ассуси, надо думать, соглашается спеть, не заставляя себя долго упрашивать. Двое смазливых мальчуганов аккомпанируют ему на теорбе[83]. Для одной песенки Мольер сам сочинил слова:

«Все горести отныне
Гоню, гоню прочь с глаз!
Души моей богиня,
Я снова вижу вас…»[84]

Кто эта «души моей богиня» — Маркиза Дюпарк, Дебри или рыжая Мадлена? Они работают, смеются, веселятся, сорят деньгами. Благоразумная Мадлена делает сбережения. Дела, очевидно, идут неплохо, если она помещает в ренту 10 тысяч ливров. В 1656 году труппа выступает в Нарбонне, Бордо, Ажане и Безье. В столице вин[85], где в тот год заседают Лангедокские Штаты, труппа ставит «Любовную досаду», вторую пьесу Мольера; первая, «Шалый», была поставлена в Лионе. Д'Ассуси кропает такие стишки:

«Вина столица вся искрится.
И город, и мускат хорош.
Приветливы и ясны лица,
Ни темных дум, ни тяжких нош.
Всё пляшет, скачет, веселится.
И где, в какой еще столице
Подобных шутников найдешь?»[86]

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Труппа Мольера теряет покровительство принца де Конти, который ударяется в ханжество столь же безоглядно, как когда-то в погоню за любовными приключениями. Он пишет: «Здесь есть актеры, которые носили некогда мое имя; я велел отказать им в этом».

Прошли те времена, когда он просил Мольера почитать ему из старых и нынешних комедий. Может быть, разрыв с принцем ускорил возвращение Мольера в Париж. Очень существенное, если не самое важное для актеров условие — иметь покровителя, на которого в случае надобности они могли бы сослаться. В 1657–1658 годах труппа Мольера выступает в Дижоне и Лионе. Это прощальные гастроли. Хотя Шапюзо и пишет («Лион во всем блеске»): «Достойное развлечение порядочных людей, благородная прихоть аристократов и поэтов, комедия, дабы не терять своей свободы, как в Париже, не желает, чтобы здесь ее разыгрывала труппа хотя и бродячая, но ни в чем не уступающая труппе Бургундского отеля, которая не двигается с места», — отныне судьба зовет Мольера прочь отсюда, в Париж, дарящий признание. Никогда больше Жан-Батист не появится на провинциальной сцене. Но поскольку в Лионе слава в первый раз улыбнулась ему, то там же в Лионе он раскланивается и переворачивает страницу. Он идет навстречу тому, для чего был создан, к чему не переставал готовиться, — к своей настоящей жизни. Из Лиона он, пересекая Францию по диагонали, едет в Руан, где его актеры играют в зале для игры в мяч «Легавая собака». А тем временем Мадлена Бежар от их имени снимает в Париже у Луи Редона де Талюэ зал Маре на срок до 1 октября 1658 года.

Мадлена Юргенс:

> «Отправляясь покорять столицу, актеры должны были доверить 70 квинталов[87] своего багажа заботам одного из «возчиков по воде», которые осуществляли перевозки между Руаном и Парижем. Может быть, это был Карден Горжибюс, чье судно «Красная картинка» швартовалось у Школьной набережной под Бурбонским мостом? Сами они, конечно, воспользовались темп дорожными каретами, которые бороздили долину Сены и которые Венсан де Поль от имени основанных им благотворительных обществ отдавал внаем Флорану Дюпре и Этьену Артюру».

Их ожидает слава с ее радостями, покровительство короля, твердый достаток для каждого. Это плод почти двенадцатилетних общих усилий.

VIII ДЕНЬ УДАЧИ

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПЕРЕД КОРОЛЕМ

В Руане — как не вернуться туда, чтобы воскресить в памяти позднюю, может быть, последнюю любовь великого Корнеля? — мадемуазель Дюпарк в «Любви Дианы и Эндимиона» Жильбера играет Ночь; на ней туника с разрезами, позволяющими разглядеть прелестные ножки. Мадлена Бежар, в более скромном костюме, изображает Луну. На представлении присутствует старый Корнель, человек уже как будто остепенившийся (ему пятьдесят два года!). Сердце его вспыхивает, он посылает прекрасной Маркизе-Терезе де Горль такую записочку:

«Коль верно сыграны Луна и Ночь недаром,
Какой глупец Эндимион,
Что в серебристый блеск влюблен.
Он мог бы предпочесть скупым и бледным чарам
В далекой темноте, как день, блестящих глаз
Другую красоту, любить другие очи.
Я знаю, выбрал бы, сравнив, любой из нас
Не яркий свет Луны, а тень глухую Ночи».[88]

Это не очень любезно по отношению к Мадлене Бежар, но страсть все извиняет. Отец «Сида» наивен; он верит, что стоит ему только бросить взгляд на провинциальную актрисочку — и она побеждена. Маркиза себя слишком строгой добродетелью не обременяет. Внимание великого поэта ей лестно и забавно. Дерзкая и циничная, она пускает по рукам это рифмованное письмецо или декламирует его перед товарищами. Слышите шутки и смех? Она соглашается, однако, посетить дом Корнелей. Замечательно, что младший брат (моложе на двадцать лет!), Тома Корнель, тоже влюбляется в нее. Братья-соперники! Все как в настоящем фарсе. Пьер, впрочем, увлечен всерьез. Он пишет:

«Маркиза, я смешон пред Вами —
Старик в морщинах, в седине;
Но согласитесь, что с летами
Вы станете подобны мне.

Страшны времен метаморфозы,
Увянет все, что расцвело, —
Поблекнут так же Ваши розы,
Как сморщилось мое чело.

Наш день уходит без возврата
Путем всеобщим бытия;
Таким, как Вы, я был когда-то,
Вы станете такой, как я».

Маркиза не спешит его разочаровывать, кокетничает. Престарелый воздыхатель показывает когти, пытается расставить все по местам, объяснить, как много выиграет Маркиза, приняв его любовь. Ослепленный страстью, ревностью, он грешит против вкуса и такта:

«Среди грядущих поколений,
Где я признанье обрету,
Лишь из моих стихотворений
Узнают Вашу красоту».

Именно этого и не следовало бы говорить в подобной ситуации. Впрочем, разглядывая себя в зеркале, он иногда находит свою внешность не столь уж непривлекательной — и меняет тон:

«И пусть морщины некрасивы,
Маркиза юная моя,
Но старцу угождать должны Вы —
Когда он сотворен, как я».[89]

В конце концов он отступается, но делает это с достоинством; он остается верен себе, несмотря на разыгранную им комедию:

«Я знаю, что с годами стал я стар и сед.
Еще не красил никого избыток лет;
И даже те умы, что ярче всех блестели,
Невзрачны и тусклы в состарившемся теле».[90]

Что думал об этой истории Мольер — сам не вовсе равнодушный к Маркизе, — нам неизвестно. Скорее всего, он забавлялся ею, как ни был занят, и постарался извлечь из нее пользу — для своего театра, не для себя. Он сумеет перенести на сцену комедию, которую разыграл на его глазах бедняга Корнель, но не расслышит в ней предостережения. Эта комедия

предвосхищает ту, что спустя несколько лет он сам разыграет с Армандой; только ему не удастся отделаться рифмованными увещеваниями и мадригалами. Примерно тогда же Шапель, с которым он возобновил знакомство, пишет ему: «Великий человек, вам поистине требуются все силы ума, чтобы поддерживать порядок; я уподобил бы вас Юпитеру во время Троянской войны. Вспомните, в каком замешательстве оказался повелитель богов из-за раздоров среди небожителей и как нелегко ему было примирить трех богинь…[91]

«А потому безумец тот, заметь,
Кто полагает, что не труд — уметь
Трех меж собой мирить красавиц разом.
Пускай Гомера мудрого урок
Тебе послужит к пользе и удаче.
Людьми не все решаются задачи.
Той, что Юпитер разрешить не смог,
Простому смертному не разрешить тем паче».[92]»

Три богини, на которых намекает Шапель, — это, очевидно, Мадлена Бежар, мадемуазель Дебри и мадемуазель Дюпарк. Можно не сомневаться, что они доставили немало хлопот юному директору труппы, тем более что он постоянно за кем-нибудь из них волочится. Позднее (в «Версальском экспромте») он с насмешливой нежностью выскажет все, что думает об актерском племени, собственной принадлежностью к которому гордится. Но во всех его делах у него есть верная, надежная союзница — Мадлена Бежар. А ведь он еще до великого Корнеля послал Маркизе стихотворную записочку:

«Черты прекрасны ваши,
Пленителен их вид.
Их нет на свете краше,
И образ ваш затмит
Красу любых Филид.
Вам всё дано на диво.
Глаза умны и живы,
И стан точён и прям.
В моих словах, Маркиза,
Ни лести, ни каприза.
Восторгом этим вам
Лишь должное воздам».[93]

Мадлена умеет закрывать глаза на такие вещи. Она хорошо знает своего Мольера. Она не обманывается насчет его слабостей, но угадывает его гений и так добра и мудра, что будет с полным самоотречением следовать за ним всю жизнь. Слишком мало говорится о том, что для Мольера она пожертвовала своим признанным, неоспоримым талантом трагической актрисы и перешла на вторые роли в комедии, потому что это был жанр, в котором он мог блистать и преуспеть. Как жаль, что из-за нехватки точных сведений нельзя написать повесть их любви, их товарищества. Эти два человека, у которых позади было столько лет общей борьбы и, может быть, разрыв на каком-то жизненном перекрестке, умерли через год друг за другом, день в день. Мольер не был образцом ни добродетели, ни постоянства. Надо представить себе, чем было существование этой женщины, которая ради славы мужчины отказалась от собственных любовных приключений и которой все же суждено было увидеть, как он уходит, бросает ее для кокетки…

Итак, 12 июля 1658 года Мадлена снимает зал для игры в мяч Маре у Луи Редона де Талюэ, графа де Рюи, за 3000 ливров в год. В арендном договоре сказано, что Мадлена проживает «в доме господина Поклена, обойщика, камердинера короля, на Рынке, в приходе Святого Евстахия». Значит, неверно утверждение, что Мольер порвал со своими. Напротив, Жан II способствует его возвращению в Париж; он вовсе не стыдится того, что его старший сын — актер; он предоставляет в своем доме жилище театральной диве, к тому же подруге блудного сына: он ведь не может не знать, что Мадлена и Жан-Батист — любовники. Этот Гарпагон, этот злобный и ограниченный буржуа, каким его делает легенда, не колеблясь дает денег сыну, потом, после краха Блистательного театра, платит его долги и, наконец, подкрепляет сделку об аренде зала Маре своим именем, которое пользуется безусловным доверием. Как приятно (и это случается чаще, чем принято думать) заменять легенду действительностью, далеко эту легенду превосходящей.

Однако зал для игры в мяч — только временный выход. Летом 1658 года Мольер несколько раз тайком (это отмечено у Лагранжа) ездил в Париж. Он предпринимает попытки приблизиться ко двору. Счастливый случай ему помогает. Аббат де Коснак, бывший распорядитель увеселений принца де Конти, купил должность капеллана при Месье — Филиппе Орлеанском, единственном брате Людовика XIV. Мы имели возможность убедиться, что Коснак не скрывает своих симпатий к Мольеру. Благодаря ему Мольер добивается покровительства принца. Его труппа становится Труппой Месье с жалованьем в 300 ливров,

которое, впрочем, никогда не будет уплачено. Но главное для Мольера — быть представленным королю и королеве-матери, получить разрешение играть перед их величествами.

Наконец, после столь долгого терпеливого ожидания, 24 октября 1658 года он появляется перед Людовиком XIV на сцене, устроенной в Гвардейском зале (ныне это Зал с кариатидами) Старого Лувра. В этот великий вечер он ставит на карту тринадцать лет труда и все будущее. Если король будет аплодировать, судьба труппы обеспечена. Если они не понравятся королю, наверно, придется возвращаться в провинцию — и навсегда. Мольер сознает всю степень риска и очень нервничает. Мода тех времен и обычаи двора требуют, чтобы он ставил трагедию. Он заранее знает, что не сможет здесь отличиться из-за своей внешности, но рассчитывает на актрис — Мадлену, красавицу Маркизу, Дебри. Он надеется, что благодаря им прием будет сносный. Кроме того, он очень предусмотрительно выбрал «Никомеда» Корнеля — панегирик монархии, как ее представляет себе будущий Король-Солнце:

> «Так опасайтесь же забыть ошибку вашу,
> Она пробила брешь в могуществе царей,
> А потому назад вернитесь поскорей,
> Чтоб власти возвратить былые блеск и славу,
> Как мной была она получена по праву,
> Единой, нерушимой…»[94]

Как он и предвидел, успех весьма скромный. Наметанному глазу придворных видно, что Мольер и его актеры не могут сравниться с «Большой труппой» Бургундского отеля. Аплодисменты — не более чем дань вежливости. Но Мольер подготовил следующий ход. Он угадал, что Людовик XIV, чувственный, пылкий, полный сил и еще не утоленных желаний, в свои двадцать лет томится от скуки среди торжественно-строгих лиц. На этот характер, еще не ясный самому себе, скрытый за наивной важностью, Мольер и делает ставку. Он выходит вперед в костюме слуги, со шляпой в руке, веселый, лукавый, немного неуклюжий, в притворно робкой позе, — уже знакомая, отложившаяся в сознании зрителей фигура, одно появление которой способно их рассмешить на двадцать лет вперед. Он любит эту роль «оратора» — ответственную и нелегкую; ведь, уничтожая барьер рампы, он пытается таким образом установить прямой контакт с публикой, заставить ее непосредственно участвовать в последующей игре. Мольер благодарит короля за «милостивую снисходительность к их деревенским манерам». Он

смиренно умоляет о позволении представить «одну из тех забавных пьесок, кои снискали ему некую толику доброй славы и коими он потчевал провинцию». Партия наполовину выиграна. Вскоре становится ясно, что это триумф: молодой король, а за ним и придворные веселятся от души, смотря эту «забавную пьеску» — довольно грубый фарс под названием «Влюбленный доктор». Совершенно покоренный, Людовик XIV поздравляет Мольера и предоставляет в его распоряжение — с завтрашнего дня — зал Пти-Бурбон, примыкающий к Лувру. Без сомнения, если бы Людовик XIV был вдвое старше, ему бы не так понравился этот фарс, и судьба Мольера сложилась бы иначе.

ПЕРВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Но судьба на несколько дней приостанавливает свой бег. Сделаем это и мы, если вам угодно. Пора поговорить о писательских дебютах Мольера. Известно, что он многим обязан комедии дель арте. Не зря же он брал уроки у Скарамуша. Но что такое комедия дель арте, в какой контекст ее следует поместить? Все это для нас небезынтересно. Комедия дель арте ведет начало от канатных плясунов Древнего Рима, то есть от пантомимы, импровизации по заданной схеме. Свойственная итальянцам живость речи и жестикуляции позволила им довести до совершенства этот жанр: успех на один вечер, спектакль на один вечер, для которого есть только канва, эскиз драматического действия. Рудзанте[95] (его настоящее имя — Анджело Беолько) придал окончательную форму маскам, которым суждено было закрепиться на сцене: Панталоне из Венеции, Арлекин из Бергамо, Скапино из Милана — и другим, второстепенным, но не менее ярким. Итальянцы своей задорной мимикой пленили французов времен Возрождения, у которых только и было развлечений, что их мистерии, родственные испанским ауто[96], но в большинстве случаев куда менее талантливые.

Итак, основным приемом итальянцев была импровизация по готовой канве, зачастую не самого строгого вкуса. Они предвосхищали современный театр в заботе о предельной выразительности игры. Скарамуш, учитель Мольера, «заставлял публику плакать от смеха добрых четверть часа в сцене испуга, в которой он не произносил ни единого слова». Итальянские актрисы готовы были появляться перед зрителями в продуманно-откровенных костюмах. Они играли по-итальянски, но с примесью французского: «Увы! Сеньор Юпитер, мои крылья отказываются мне служить, perche, passando per una strada, una servanta[97] вылила на меня ночной горшок…»

Мольер не только перенял мимику и искусную жестикуляцию Скарамуша; первые его опыты копируют технику комедии дель арте и даже просто-напросто перелагают пьесы из репертуара итальянцев. Нет ничего удивительного в том, что не сохранился текст «Влюбленного доктора», сыгранного перед Людовиком XIV. Лагранж в своем «Реестре» уточняет, что речь шла о фарсе, «не занесенном на бумагу», то есть об одном из тех набросков, где намечены только основные реплики, а пробелы актеры должны заполнять сами, по сиюминутному наитию. Текст другого фарса, «Ревности Барбулье», до нас дошел, и по нему мы можем предположить, что представлял из себя «Влюбленный доктор».

Высказывались (и высказываются до сих пор) сомнения в его принадлежности перу Мольера: слишком уж велика пропасть между «Доктором» и «Мизантропом»! И тем не менее Мольер на протяжении всей своей профессиональной жизни, как актер и как автор, останется верен фарсу; кажется даже, что он будет обращаться к этому народному жанру всякий раз, как большой свет причинит ему огорчение и обиду. Вот подлинный театр, комедия божьей милостью, напоминание о непосредственности детства. Испытания чтением все это, конечно, не выдерживает, но на сцене смотрится замечательно, что гораздо важнее. Фарс «Барбулье» — не более чем набросок, что-то вроде пьесы для Гиньоля[98], очень коротенький и вовсе без психологических тонкостей. Все подается сплошным общим планом, но ненавязчиво и потому не раздражает: новичок явно наделен чувством меры, необходимым для драматурга. Доктор — предшественник Диафуаруса; он убийственно глуп, велеречив, зануден, призывает небо и землю в свидетели своего надутого и пустопорожнего ничтожества. Ревнивый муж, обманутый, наивный и подозрительный, молодая жена, капризная и вероломная, неизбежный любовник: все они пока только легкие тени, но уже позволяют угадать будущих героев, обрисованных совсем иначе — трогательно, беспощадно и сочувственно. Очевидно, «Барбулье» появился на свет в 1646 году.

«Летающий доктор» написан немного позднее, хотя точной даты указать мы не можем. Известно, что Скарамуш играл что-то похожее в Париже в 1647 году и что Мольер его скопировал. Эта пьеса — шаг вперед по сравнению с предыдущей, в том смысле, что персонажи здесь менее схематичны, сквозь фарс уже проглядывает комедия, и в первый раз в роли Сганареля появляется на сцене тот тип слуги, что будет так дорог Мольеру. Этот Сганарель, переодетый врачом, обманывает Горжибюса, отца Люсили, и помогает девушке выйти замуж за того, кого она любит. Два излюбленных мольеровских сюжета: выставленный на посмешище лекарь и право юных влюбленных соединиться вопреки воле эгоистичных родителей, даже прибегая к неблаговидным уловкам. В этом полуфарсе уже содержится, так или иначе, зерно «Любви-целительницы», «Лекаря поневоле», «Мнимого больного». Любопытно, что Мольер начинает с обвинения против врачей и кончает гротескным и пронзительным дивертисментом «Мнимого больного». Заметим, что Мольер считал своего «Летающего доктора» лишь канвой, по которой актерское воображение должно вышивать узоры — то, что тогда так изящно называли «вздором»: **Гро-Рене.** Какого дьявола! Что это вам втемяшилось отдавать дочь за старика? Вы думаете, ей не

хочется порезвиться с молодым человеком? Видите ли, координация, имеющаяся, так сказать… *(Говорит всякий вздор.)*

Заметим также, что Гро-Рене — это Бертело. Мольер охотно будет выводить в своих пьесах актеров под их сценическими именами и тем дарить им бессмертие; можно представить себе, какая сердечность царила в труппе. Так, мы встретим актера Жодле в «Смешных жеманницах» под видом виконта Жодле.

«Шалый» был поставлен в Лионе в 1655 году. В этой пьесе по мотивам Бельтрамма[99] еще очевиднее намерения Мольера: использовать возможности театра масок, но преобразуя его в настоящую комедию. И все-таки считать эту пьесу законченным произведением нельзя. Это, скорее, набор сценок, которые автор-актер, предназначавший роль Маскариля для себя, задумал с таким расчетом, чтобы поэффектнее этот персонаж подать. Маскариль (от итальянского maschera, маска) еще очень близок к комедии дель арте, но характер его на сей раз прорисован гораздо отчетливее, рукой более твердой. О других действующих лицах этого не скажешь. Заметно, что они нужны только как фон для Маскариля. Лелий, сын Пандольфа и господин Маскариля, любит Селию, рабыню старика Труфальдина, по всей видимости цыганку. Слуга Маскариль изобретает множество уловок, чтобы избавить Лелия от соперников. Лелий («шалый») своими оплошностями исправно разрушает все ухищрения Маскариля, который неутомимо начинает все сначала — и так далее; отсюда и подзаголовок «Все невпопад». Действие, в сущности, не имеет отправной точки для развития; оно движется скачками; это просто нагромождение перипетий, которое можно наращивать до бесконечности. Из-за рыхлости конструкции пьеса при чтении кажется слабой, а стиль ее шероховатым. Но на сцене «Шалый» смотрится прекрасно. У Маскариля подмостки горят под ногами, он весь искрится, как шампанское, неистощим на выдумки, готов без устали повторять свои трюки. Это незатухающий фейерверк, при свете которого колышутся расплывчатые силуэты остальных персонажей. Но это, кроме того, и возобновление литературной традиции, возвращение в наш театр живого, крепкого языка Рабле и Монтеня. Публика, утомленная витиеватостью, пышными фразами, вымученными метафорами скюдеристов[100], вдруг услышала свою собственную речь, ладно сбитую, цветущую здоровьем и красками, упругую, сочную. Оказывается, в умелых руках простонародные выражения, самые обыденные слова обретают неожиданную звучность, задушевную теплоту, становятся произведением искусства. В Париже, зараженном прециозностью больше, чем провинция, такое событие воспринимается еще острее. Здесь секрет мольеровского успеха.

Даже его хулители должны признать: он создал новый жанр, отправляясь — вещь немыслимая, почти шокирующая в глазах образованных людей — от ярмарочных балаганов и лацци[101] Скарамуша.

Но сразу ничего не делается. В следующей пьесе, «Любовной досаде», Мольер словно забывает мастерство, которого достиг в «Шалом». Он еще слишком крепко привязан к своим образцам, слишком робко верит в свое перо; он не понял, что все достоинства «Шалого» заключены в авторской индивидуальности. «Досада» переделана из итальянской пьесы — «Выгоды» Секки. Сюжет здесь запутанный, осложненный недоразумениями, которые не слишком проясняются стихами Жана-Батиста. Вот пример:

«…когда их умер сын
(Он был надеждой их, и был у них один;
Богатый дядюшка ребенку до рожденья
В духовной завещал огромные владенья),
Отец в отъезде был; тогда решила мать
Кончины мальчика ему не открывать:
Он был бы вне себя вдвойне, лишась наследства,
Которое дало б ему такие средства».

Двойная, тройная интрига, которую было бы скучно и бесполезно пересказывать и которую делают еще несноснее литературные претензии и отказ от подлинно прекрасного языка. Из всей этой пространной галиматьи (пять актов, в стихах!) выделяется только сцена ссоры и примирения влюбленных; она и дала название пьесе. Мольер воспроизведет эту сцену в «Тартюфе», но какими точными средствами! Справедливости ради следует сказать, что в этом квартете влюбленных, идущем в двух регистрах (господа и слуги), угадывается зрелый Мольер с его сочувствием к молодым парам. Здесь уже налицо блеск, легкость, добрая снисходительность:

«— …Прощай, источник света!
— Прощай, о радуга моя, моя комета!»

Пьеса, поставленная в 1656 году в Безье, во время Штатов, была принята прохладно. Автор, конечно, извлек урок из этого провала. Он может добиться успеха только в том случае, если без колебаний доверится своему вдохновению и перестанет подражать «изящному» языку парижан и путаться в сетях

итальянских сюжетов. У французов ясные головы. Мольер предназначен для того, чтобы стать воплощением французской ясности. Отныне он это твердо знает.

«РЕЕСТР» ЛАГРАНЖА

Этот «Реестр» — почему бы не признаться? — для нас очень лакомое блюдо. Он был издан в 1947 году в двух томах. Если угодно, это хроника семейных происшествий. Но мелкие замечания, комментарии, что-то неуловимое, что трогает сердце и на расстоянии трех веков, превращает эту книгу в дневник верного спутника, товарища, внимательного, любящего и в то же время беспристрастного, не боящегося говорить голую правду. На обложке читаем:

> «Записи
> Денежных и иных дел Труппы
> начиная с Пасхи года 1659
> принадлежащие сьеру де Лагранжу
> Одному из Актеров Короля».

Первая страница (помеченная 1658 годом) уточняет:

> «Книга принадлежит сьеру де Лагранжу, одному из актеров сьера де Мольера. Сьер де Мольер и его труппа прибыли в Париж в октябре 1658 года и отдали себя в распоряжение Месье, единственного брата Короля, который соблаговолил предоставить им свое покровительство и звание Актеров Месье с жалованьем в 300 ливров для каждого актера».
>
> (На полях приписка: «Nota:[102] 300 ливров так и не были заплачены».)
>
> «Труппа Месье, единственного брата Короля
>
> выступила впервые в Лувре перед Его Величеством 24 октября 1658 года, представив «Никомеда» и «Влюбленного доктора». Затем она перешла в Пти-Бурбон, коего зал был занят труппой Итальянских Актеров, которым сьер Мольер и его товарищи уплатили 1500 ливров за право играть в экстраординарные дни, то есть по понедельникам, средам, четвергам и субботам…»

В труппу Мольера входили тогда кроме самого Жана-Батиста Жозеф и Луи Бежары, Гро-Рене (Дюпарк), Дюфрен (экс-директор), Дебри, де Круазак, простой статист, которого нанимают за два ливра в день, и актрисы — Мадлена Бежар, Дюпарк, Дебри и Эрве. С 3 ноября в зале Пти-Бурбон, в очередь с Итальянцами, труппа Мольера ставит «Ираклия», затем «Цинну», «Родогуну»,

«Сида» и «Помпея». Зрители остаются холодны. Чем объяснить такое возвращение к трагедии? Тем, что «три грации» труппы, и прежде всего Мадлена, предпочитают этот жанр, полагая, что только здесь можно получить подлинное признание и — очень женская черточка — добиться личного успеха. Ле Буланже де Шалюссе в своем «Эломире» с жестокой проницательностью передает состояние души Мольера в период этих тщетных попыток. Он пишет:

«И зазываю я, и славлю, и хвалю,
Но вижу, что судьбу задабриваю втуне.
Ираклию свистят, а после Родогуне.
Освистаны и Цинна, и волшебный Сид.
И вот уже Помпею публика свистит.
Обиды и тоски мучительная сила
Не раз и не другой меня к петле манила».[103]

Мы уже отмечали, что, несмотря на все преувеличения, по существу, информация у Шалюссе очень точная. Добавим лишь, что Мольер хорошо знает, кого за это винить: самого себя, свою излишнюю скромность. Три грации приписали себе успех в «день удачи», тогда как только он сам, сначала своей речью в качестве «оратора», затем — выбором второй пьесы, добился королевского одобрения. Женщины его заморочили. Но он спохватывается, поправляет дело, принимает решение — и как раз вовремя. Шалюссе:

«Где гибель ждал себе, спасение обрел.
Я Шалого сыграл, а не царей Корнеля,
И вот овации по залу полетели.
Едва услышав речь забавную мою,
Увидев, как смешно и важно я стою
В усах и с алебардой, — все, кто были в зале,
Вскочили тут же с мест и «браво» закричали».[104]

Лагранж в своем «Реестре» подкрепляет утверждения Шалюссе: «”Шалый”, комедия сьера Мольера, сошла за новинку в Париже, имела большой успех и принесла по семьдесят пистолей каждому актеру».

Это Мольер, творя чудеса в роли плута Маскариля, покорил парижскую публику. «Любовная досада», может быть, переделанная, облегченная, встречена такими же дружными аплодисментами. «Эти две новые, или показавшиеся таковыми

Парижу, пьесы, — лукаво замечает Лагранж, — немало способствовали успеху труппы». Успехом они обязаны именно своей новизне. Особенно первая: как мы уже говорили, ее нельзя сравнить ни с одной из ее предшественниц — она написана совершенно новым языком.

ИЗМЕНЕНИЯ В СОСТАВЕ ТРУППЫ

Актеры Бургундского отеля сначала поглядывали свысока на «деревенскую» труппу Мольера. Теперь они начинают беспокоиться и изыскивать средства, чтобы успешнее противостоять этой «деревенщине». Труппа Маре объединяет с ними усилия и наносит умелый удар, переманив у соперников Гро-Рене и мадемуазель Дюпарк — слишком привлекательную Маркизу. Возможно, что труппу Мольера уже разрывали внутренние неурядицы, следствием которых и был уход четы Дюпарк. Старик Дюфрен уезжает в Авиньон — на покой. Мольер отпускает статиста Круазака, но ангажирует Жодле и его брата л'Эпи, отплачивая труппе Маре той же монетой. Он приглашает также Лагранжа и супругов Дюкруази.

Жюльен Бедо, по прозвищу Жодле, принадлежал к труппе Маре до того, как перешел в Бургундский отель, а затем снова вернулся в Маре в 1642 году. Он пробудет у Мольера только один год.

У Франсуа Бедо, по прозвищу л'Эпи, его брата, схожая театральная судьба. Он останется с Мольером до 1662 года, а потом удалится в Вигре-де-Майенн, где и умрет в 1663 году.

Филипп Гассо, сьер Дюкруази, родился в 1630 году в семье королевского актера, скульптора и «оператора». С восемнадцати лет он стал бродячим комедиантом. Он был замечательным актером, оставался в труппе Мольера и после его смерти и ушел со сцены только в 1689 году. Его жена, Мари Клаво, — посредственная актриса. Он умрет в 1695 году; его жена в 1703-м. Одна из их дочерей, Мари-Анжелика, выйдет замуж за Поля Пуассона[105], из знаменитой актерской династии.

Шарль Варле, сьер де Лагранж, сын Гектора Варле, дворецкого маршала Шомберга, родился в 1635 году. Отель Шомберг стоял на улице Сент-Оноре, напротив Обезьяньего домика! Лагранж тоже дебютировал в провинции, прежде чем был приглашен Мольером и занял такое видное место в его труппе. Он женится в 1672 году на Мари Рагно, дочери Сиприана Рагно, пирожника-поэта-актера с улицы Сент-Оноре. После смерти Мольера он вместе с Армандой Бежар возьмет на себя руководство труппой и умрет в полном достатке в 1692 году. Сиприан Рагно, завербованный Мольером в Лионе, умер в 1654 году; его дочь Мари, казначейша труппы, станет актрисой только после брака с Лагранжем и получит лишь половинный пай.

IX «СМЕШНЫЕ ЖЕМАННИЦЫ»

«СМЕШНЫЕ ЖЕМАННИЦЫ»

Итак, к пасхе 1659 года Труппа Месье состоит из Мольера, Жозефа и Луи Бежаров, Дебри и новичков — л'Эпи, Жодле, Дюкруази и Лагранжа. Что касается женщин, то это Мадлена Бежар, Дебри, Эрве и новенькая — Дюкруази.

Труппа начинает с «визита» в замок Шийи, в четырех лье от Парижа, где маршал де Мейрэ, Великий Магистр артиллерии, устраивает празднество в честь Людовика XIV. Актеры играют «Любовную досаду»; на каждого приходится по 400 ливров, педантично отмечает Лагранж. Затем в Пти-Бурбоне труппа дает «Ираклия», «Родогуну» и «Цинну». Получив приглашение в Лувр 11 мая, она ставит по просьбе короля (многозначительная подробность!) две маленькие комедии из своего репертуара: «Гро-Рене-школьника» и «Летающего доктора». Лагранж (его роль так важна, что я не боюсь повторяться) записывает все события общей, а иногда и личной жизни. Отсюда то значение, которое биографы придают этому бесценному документу. При внимательном чтении здесь проясняются многие спорные вопросы, разрешаются сомнения. «Реестр» начисто лишен красот стиля, почти не отклоняется от рассказа о повседневных происшествиях (лишь изредка сопровождая их очень краткими комментариями), зато предельно правдив и достоверен. Поскольку его автор записывал все случившееся изо дня в день, возможность ошибок сведена к минимуму. Это совсем не то, что памфлеты, неизбежно сочиняемые на основе информации из вторых рук, в той или иной степени затуманенной недоброжелательством, искаженной сплетнями. А Лагранж был не просто очевидцем событий, о которых повествует, он в них участвовал. Он помечает рождения детей белым крестом (обычно раздвоенным на концах); голубым кружком — удачи; черным ромбом — серьезные болезни и смерти. Первый из этих черных ромбов появляется в мае того же года. Жозеф Бежар заболевает в Лувре и с трудом доигрывает спектакль. Он умирает между 20 мая и 2 июня. Двери Пти-Бурбона закрываются в знак траура. В июле Итальянцы возвращаются на родину; Пти-Бурбон остается целиком в распоряжении Труппы Месье.

15 ноября 1659 года, во вторник, Пти-Бурбон объявляет о представлении «Цинны» и «Смешных жеманниц», «третьей новой пьесы господина де Мольера», как пишет Лагранж. Сбор составляет 533 ливра, и каждый актер получает по 43 ливра. На какое-то время пьеса снята с афиши, но в день ее возобновления (2 декабря) выручка поднимается до 1400 ливров, то есть по 121

ливру на актера. Ввиду такого триумфа и как выражение благодарности труппа назначает Мольеру еще 500 ливров, сверх его пая: это его первый авторский гонорар!

Считалось (и Вольтер так думал), что «Жеманницы» были написаны и поставлены впервые еще в провинции, а не 15 ноября 1659 года. Такое мнение не выдерживает критики. Предположим, пьеса шла в Лионе или Безье; возможно ли, чтобы о ней не сохранилось упоминаний, — при том, что она так далеко превосходит «Шалого» или «Любовную досаду»? И потом, если в Лионе и обитали жеманницы, они могли быть только бледной тенью своих парижских образцов. Это заблуждение, очевидно, родилось из двух реплик Лагранжа: «Какие-то чванливые провинциалки, — говорит он в одной из них, — жеманятся сверх всякой меры…» И во второй: «Духом жеманства заражен не только Париж, но и провинция, и наши вертушки пропитаны им насквозь».

Не следует забывать, что Мольер — умелый дипломат, что он искусно прикрывает дерзость своих демаршей. Делая из Като и Мадлон провинциалок, он отводит глаза тем, на кого нападает, — парижским прециозницам, Отелю Рамбуйе и его приверженцам. А дерзость его поистине неслыханна: «Жеманницами» он бросает вызов дамам и кавалерам, которые диктуют законы парижской изящной словесности, судят, что хорошо, что дурно, создают и разрушают литературные репутации. Он набрасывается и на своих соперников, актеров Бургундского отеля, и притом самым яростным образом. Когда слуга Маскариль, переодетый маркизом для пользы дела и по прихоти своего господина, говорит жеманницам, что написал комедию, и они спрашивают, кому он ее отдал, то он отвечает: «Что за вопрос? Актерам Бургундского отеля. Только они и способны оттенить достоинства пьесы. В других театрах актеры невежественны: они читают стихи, как говорят, не умеют завывать, не умеют, где нужно, остановиться. Каким же манером узнать, хорош ли стих, ежели актер не сделает паузы и этим не даст вам понять, что пора подымать шум?»

Актеры Бургундского отеля не просто «завывают», они почти распевают стихи; их дикция не имеет никакого отношения к разговорной речи, за которую ратует Мольер; это предел неестественности. Но мы к этому еще вернемся.

Можно предположить, что после тринадцатилетнего отсутствия Мольер был особенно поражен той новой парижской модой, той «заразой», как он говорит, которая распространилась и по провинциям. Поездка в столицу для улаживания семейных дел была лишь передышкой. Никому еще не известный, он не мог быть принят в салонах, двери которых в 1658 году ему открыли

только что родившаяся слава и недавние милости короля. Он как будто новыми глазами увидел прециозный «свет». Вернувшись из провинции после стольких лет, проведенных среди простых людей, он особенно остро чувствует смехотворную искусственность парижского высшего общества. Эти краснобаи, теряющие здравый смысл в погоне за словечком поцветистее, — само собой, союзники Бургундского отеля и попытаются преградить Мольеру путь. Но он предупреждает их удар. Он высказывает то, что думает рядовой горожанин, бережливый буржуа, рабочий, озабоченный хлебом насущным, глядя на дорогостоящие причуды иных щеголей. Чтобы вернее поразить эту мишень, нет нужды призывать на помощь воображение. Хотя Мольер и утверждает, что издевается только над теми из них, кто доходит до смешного (а кто среди них не смешон?), он их не придумывает, он ограничивается тем, что рабски их копирует. Так они становятся карикатурой на самих себя. Когда Мадлон предлагает отцу «поучиться хорошему тону», а тот говорит о браке, она прибегает к подлинной прециозной аргументации: «О боже! Если бы все думали, как вы, романы кончались бы на первой же странице. Вот было бы восхитительно, если бы Кир сразу женился на Мандане, а Аронс без дальних размышлений обвенчался с Клелией!»

Эти имена не вымышлены Мольером, они взяты из модных романов, из «Великого Кира» мадемуазель де Скюдери. Когда Мадлон излагает прециозные правила ухаживания, она только пересказывает идеи, которые проповедуются все тем же несуразным «Киром» и которым читатели, увы, слишком часто следуют буквально:

> «Полноте, отец, вот и кузина скажет вам то же, что и я: в брак надобно вступать лишь после многих приключений. Если поклонник желает понравиться, он должен уметь изъяснять возвышенные чувства, быть нежным, кротким, страстным — одним словом, добиваясь руки своей возлюбленной, он должен соблюдать известный этикет. Хороший тон предписывает поклоннику встретиться с возлюбленной где-нибудь в церкви, на прогулке или на каком-нибудь народном празднестве, если только волею судеб друг или родственник не введет его к ней в дом, откуда ему надлежит выйти задумчивым и томным. Некоторое время он таит свою страсть от возлюбленной, однако ж продолжает ее посещать и при всяком удобном случае наводит разговор на любовные темы, предоставляя

обществу возможность упражняться в остроумии. Но вот наступает час объяснения в любви; обычно это происходит в укромной аллее сада, вдали от общества. Признание вызывает у нас вспышку негодования, о чем говорит румянец на наших ланитах, и на короткое время наш гнев отлучает от нас возлюбленного. Затем он все же изыскивает средства умилостивить нас, приохотить нас понемногу к страстным излияниям и наконец вырвать столь тягостное для нас признание. Вот тут-то и начинаются приключения: козни соперников, препятствующих нашей прочной сердечной привязанности, тиранство родителей, ложные тревоги ревности, упреки, взрывы отчаяния, и в конце концов — похищение со всеми последствиями. Таковы законы хорошего тона, таковы правила ухаживания, следовать которым обязан светский любезник. Но пристало ли чуть не с первой встречи вступать в брачный союз, сочетать любовь с заключением брачного договора, роман начинать с конца? Повторяю вам, отец: это самое отвратительное торгашество. Мне делается дурно при одной мысли об этом».

Когда Като, оставляя даже кузину позади, говорит: «И точно, дядюшка: сестрица здраво о вещах судит. Пристало ли нам принимать людей, которые в хорошем тоне ровно ничего не смыслят? Я готова об заклад побиться, что эти неучтивцы никогда не видали карты Страны Нежности, что селения Любовные Послания, Любезные Услуги, Галантные Изъяснения и Стихотворные Красоты — это для них неведомые края», — она лишь описывает как бы от себя, смакуя, приторную «карту Страны Нежности» из «Клелии» (романа мадемуазель де Скюдери), бывшую тогда в большой моде, несмотря на всю свою нелепость. Что прослежено на этой карте? Долгий галантный маршрут прециозной золотой молодежи. Здесь от селения Любезные Услуги направляются к Нежности-на-Благодарности; оттуда, если есть время и терпение, — к Нежности-на-Добром-Мнении, через Стихотворные Красоты, Галантные Изъяснения, Любовные Послания. Место назначения называется Нежность-на-Склонности. Чтобы достичь его, требуются годы, а к тому же есть риск утонуть, несмотря на все любезности и вздохи, в волнах Озера Равнодушия или Опасного Моря.

Мольер с легкой душой крадет всякие подробности из «Собрания избранных сочинений»[106] (там встречаются имена Поликсена и Аминта, которые берут себе Като и Мадлон), из

«Увеселения для дам»; он пощипал и самого Корнеля в «экспромте» Маскариля. Он замечательно усвоил альковный стиль; самые смешные выражения, вложенные им в уста персонажей, с точностью воспроизводят прециозные обороты речи. Но комический эффект основан прежде всего на том, что этим подлинным прециозным языком изъясняются слуга, переодетый маркизом, и две буржуазочки, что-то слыхавшие про аристократов. Здесь сатира достигает наибольшей язвительности и меткости. Но в пьесе таятся и другие удивительные сокровища. Сюжет ее очень несложен: Като и Мадлон, племянница и дочь буржуа Горжибюса, отказывают двум поклонникам, Лагранжу и Дюкруази, поскольку те пренебрегают модой и не знают «Великого Кира» и «карты Страны Нежности». Чтобы отомстить красоткам, отвергнутые воздыхатели задумывают переодеть прециозными кавалерами своих слуг, Маскариля и Жодле. Отметим, что Мольер назвал персонажей настоящими именами актеров, которые их играли: Лагранж, Дюкруази, Жодле.

> «Маскариль, мой слуга, — объявляет Лагранж, — слывет острословом; в наше время нет ничего легче, как прослыть острословом. У этого сумасброда мания строить из себя важного господина. Он воображает, что у него изящные манеры, он кропает стишки, а других слуг презирает и зовет их не иначе как скотами».

Маскарилю с помощью другого слуги, Жодле, без труда удается очаровать двух девиц. Но обман раскрывается. Хозяева срывают со слуг наряды и колотят несчастных, к замешательству Като и Мадлон. Самое смешное, что Маскариль очень скоро сам начинает верить обману, принимает себя всерьез, искренне считает себя маркизом; его разочарование в финале почти столь же горькое и жестокое, как у жеманниц. Изображение такого психологического механизма показывает, как внимательно Мольер наблюдал и изучал человеческую натуру.

Но «Жеманницы» к этому не сводятся. Начинаясь как комедия нравов, пьеса с появлением Маскариля превращается в фарс, а завершается с эпизодом раздевания и избиения лжемаркизов как шутовской балаган. Здесь соединяются жанры настолько несхожие, что их сочетание могло бы изуродовать все целое. Тем не менее действие развивается вполне логично и последовательно. Иной развязки и не могло быть. Так эта небольшая пьеса становится как бы каталогом средств, которыми будет пользоваться ее автор в дальнейшем, переходя с легкостью от высокой комедии к народному фарсу, от изысканного зрелища к воспоминанию об «операторах» и итальянских мимах. Но,

поступая таким образом, не отождествляет ли он себя с самой жизнью, которая любит смешивать жанры, иногда даже в одном мгновении? Она тоже умеет смеяться, проливая слезы!

МАСКАРИЛЬ

Роль Маскариля Мольер оставил за собой. О том, как он ее играл, у нас есть свидетельство мадемуазель Дежарден: «Парик его был столь велик, что подметал пол при каждом его поклоне, а шляпа так мала, что нетрудно было догадаться, что маркиз носил ее чаще в руках, чем на голове; брыжи по праву можно было назвать пеньюаром, а наколенники, казалось, сшиты были только для того, чтобы дети могли в них укрываться, играя в прятки… Кисти факелом низвергались из его кармана, как из рога изобилия, а башмаки так густо покрыты лентами, что нельзя было судить, из чего они сделаны — из юфти, английской кожи или сафьяна; знаю только, что они были полфута высотой».

Этот огромный парик, эти широченные наколенники, эти потоки лент изображены Мольером вовсе без преувеличений, как можно было бы подумать.

> «Маскариль. Что вы скажете об отделке моего костюма? Подходит ли она к моему кафтану? Като. Вполне.
>
> Маскариль. Хорошо ли подобрана лента?
>
> Мадлон. Прямо ужас как хорошо! Настоящий Пердрижон!
>
> Маскариль. А наколенники?
>
> Мадлон. Просто загляденье!
>
> Маскариль. Во всяком случае, могу похвалиться: они у меня на целую четверть шире, чем теперь носят».

Пердрижон — это был модный портной, особенно славившийся искусством отделки. Расхваливая достоинства своего костюма, Маскариль поправляет на себе кружева и расчесывает волосы; позднее это считали проявлением невоспитанности, присущей слуге, лжемаркизу. Между тем в трактате тех лет о правилах хорошего тона читаем: «После того, как вы уселись в креслах и произнесли первые любезные слова, будет прилично снять перчатку с правой руки, вынуть из кармана роговой гребень с очень редкими зубьями и неспешными движениями расчесать волосы, будь они ваши собственные или накладные».

Что касается наколенников, то вот какое бурлескное их описание дают братья Виллерс в своих путевых записках (1658): «Эти нелепые наколенники становятся еще несноснее, чем прежде. Их шьют из какой-то белой в полоску материи и делают

их такой устрашающей, чудовищной ширины, что они связывают и затрудняют движения. Эти ножные путы, в соединении с бременем для головы в виде огромного пучка перьев на шляпе, весьма опасны для тех, кто к ним не привык, ибо их носят в три ряда, целыми букетами, и, чтобы превышать меру во всем (таковы вкусы французов), костюмы, где только возможно, обшивают гипюровыми кружевами, которые стоят очень дорого».

Мольер издевается не только над дикими понятиями и оборотами речи, но и над барочной модой, уродующей линии, вызывающей смех у иностранцев и еще утрированной у прециозников. Детство и юность Мольера прошли в лавке Обезьяньего домика, и он с тех пор прекрасно разбирается в роскошных тканях. Можно быть уверенным, что в этом смысле в его сочинениях нет ни малейшей неточности. С ранних лет привыкнув следить за развитием моды, он говорит о ней весьма часто. Но во Франции мода — зеркало общественной жизни; поэтому ее стоит принимать во внимание.

ЗНАТНЫЙ АЛЬКОВИСТ

Высмеяв прециозную слащавость и вычурность в одежде и речи, Мольер, как удачно заметил Пьер Бриссон, совершил «общественный поступок». Впервые он показал себя моралистом, хотя, может быть, и непреднамеренно. Сходство с Маскарилем мы почувствуем у Фигаро из пьес Бомарше. Мольер стремится не столько к тому, чтобы вернуться к грубоватому здравому смыслу своих предков-буржуа, как может показаться на первый взгляд, сколько к выработке и распространению нового идеала — того, что будет называться «порядочным человеком XVII столетия». Если простого зрителя «Жеманницы» развлекают, то прециозному обществу они преподносят суровый урок. Гримаре рассказывает в своей «Жизни Мольера»:

> «Господин Менаж, который был на первом представлении этой пьесы, отзывался о ней весьма благосклонно. «Пьеса шла под шум единодушных аплодисментов, — говорил он, — а мне самому она так понравилась, что я сразу угадал, какие последствия она будет иметь. “Сударь, — сказал я господину Шаплену, выходя из театра, — мы с вами одобряли все те глупости, которые были здесь только что так остроумно и справедливо осмеяны; но, поверьте мне, нам придется сжечь то, чему мы поклонялись, и поклониться тому, что сжигали». Произошло так, как я и предсказывал, и с первого же представления пьесы вся эта галиматья, эти излишества стиля были забыты”».

В действительности прециозное общество встретило обиду не столь смиренно. Сомез в своем «Словаре прециозниц» утверждает, что пьеса была запрещена после премьеры из-за вмешательства некоего «знатного альковиста». Другие говорят, что Мольеру удалось передать рукопись «Жеманниц» королю и Месье, которые были заняты тогда переговорами о браке Людовика с инфантой испанской. Третьи считают, что перерыв в представлениях — уловка самого Мольера. Так или иначе, пьеса снова появляется на афише 2 декабря, и цена на билеты удвоена. Люди отправляются «чуть ли не за двадцать лье, чтобы посмеяться этой комедии». А Лоре[107] в своей жалкой «Исторической Музе» пишет:

> «Платил я су, зато
> Смеялся я на сто».[108]

Пьесу печатают. Мольер пишет к ней предисловие:

> «Странное дело: человека печатают без его согласия… Я вовсе не собираюсь разыгрывать роль скромного автора и не за страх, а за совесть обливать презрением собственную комедию. Я бы ни с того ни с сего оскорбил весь Париж, обвиняя его в том, что он аплодировал какой-то чепухе… Боже милостивый! Сколь затруднителен выпуск книги в свет…»

Скажем прямо, тон этого пассажа не в нашем вкусе. Притворная наивность, блаженная радость увидеть свое сочинение напечатанным здесь очевидны и несколько разочаровывают. На самом деле учиненное над ним насилие Мольеру только приятно; он совершенно счастлив; успех превосходит его ожидания. Но тогда почему не признать этого с той откровенной простотой, которую он проповедует? И что хуже всего, предисловие к его пьесе грешит прециозностью!

X ГОСПОДИН ДЕ РАТАБОН

«СГАНАРЕЛЬ, ИЛИ МНИМЫЙ РОГОНОСЕЦ»

Дотошный Лагранж не забывает занести в «Реестр» сумму, которую он получил на свой пай за отрезок времени с 25 апреля 1659 года по 12 марта 1660 года, даты закрытия театра на перерыв: 2995 ливров 10 су. Такие подробности денежного характера не вовсе нам безразличны: они помогают проследить путь наверх всей труппы и ее руководителя. Мы увидим, что за десять лет работы актерские паи вырастут чуть не вдвое, обеспечив их владельцам прочное благосостояние, если не богатство. Мольер достигнет своей заветной цели — социальной реабилитации актерского ремесла. С помощью своего писательского и актерского гения он превратит жалкую участь ярмарочных комедиантов в завидное общественное положение.

> «На пасху, — записывает Лагранж, — в труппе случились перемены. По смерти господина Бежара старшего господин и мадемуазель Дюпарк, которые год пробыли в Маре, вернулись в Труппу Месье, и в то же самое время, на страстную пятницу, умер Жодле: похоронили его на Сен-Жермен-де-л'Осеруа».

Бедняга Жодле, старый фарсер, с лицом, обсыпанным мукой, безмерно любимый зрителями и так замечательно сыгравший роль «виконта де Жодле» в «Жеманницах», действительно умер в страстную пятницу. Но возвращение четы Дюпарк (что многое говорит об успехах Труппы Месье) восполняет эту потерю. Труппа насчитывает в то время двенадцать человек.

Мольер воспользуется обязательным ежегодным перерывом, чтобы закончить свою новую комедию — «Сганарель, или Мнимый рогоносец», которая была поставлена 30 мая 1660 года в Пти-Бурбоне и принесла незаслуженный, но столь же шумный успех, как и «Жеманницы».

«Незаслуженный» — сказано как будто слишком сильно и относится только к тексту, основанному на «Il Ritratto da Arlechino cornuto per opinione»[109]. Это уже совсем не похоже на фарс. Скорее, фабльо, несмотря на итальянский источник. Сганарель — его играет Мольер — застает свою жену разглядывающей медальон, который она нашла. Муж отнимает у нее медальон. В медальоне — портрет молодого человека, Лелия, какового Сганарель тут же принимает за любовника своей жены. Он встречает этого Лелия, который, вернувшись из путешествия, собирается жениться на Селии, дочери Горжибюса. Двойное

квипрокво: Лелий узнает медальон и думает, что Сганарель стал супругом его невесты, тогда как тот полагает, что наткнулся на любовника своей жены. Третье недоразумение: Селия слова Сганареля понимает так, что Лелий ей изменил. Все улаживается, и действие приходит к развязке столь же неправдоподобным образом, как оно развивалось. Это напоминает водевиль в стиле Скриба, Лабиша или Фейдо. Какая пропасть между «Жеманницами» и этой пьесой, хотя первая написана всего лишь «низкой прозой», а вторая благородными (и чаще всего вымученными) александрийскими стихами! Она обретает, однако, некоторый интерес, если вспомнить, что в то время, когда Мольер сочинял ее, в его сердце рождалась любовь к юной Арманде Бежар, но он не решался жениться на ней, устрашенный разницей в возрасте. Опасения, вложенные в уста Сганареля, — его собственные предчувствия:

«Вот он, постельный плут, невиданное диво,
Преступного огня злосчастное огниво,
Подлец, с которым ты…»

Впрочем, в пьесе можно найти и раблезианскую сочность, и здравый смысл, иной раз на грани вульгарности, и даже весьма тонкие, неожиданные наблюдения. У Сганареля есть какие-то физические недостатки, какие-то изъяны, которые терзают его воображение; «комплексы», сказали бы мы сегодня:

«Так вы считаете, почтенная супруга,
Что в общей сложности не стоим мы друг друга?
Клянусь я дьяволом — ах, чтоб он вас побрал! —
Да разве б кто-нибудь другой вас в жены взял?
Скажите: что во мне вы видите плохого?
Я нравлюсь женщинам, даю вам в этом слово.
Мой облик в их сердца легко вселяет страсть.
Красавиц тысячи пред ним готовы пасть.
Искать на стороне вам, душка, не пристало,
Такого молодца вам не должно быть мало.
Но кроме мужа ваш нескромный аппетит
Еще любовника вам завести велит!»

И еще, с почти пророческой горечью:

«Поклясться мог бы я, что Сганарель рогат!
Чтоб не нажить себе напрасную обиду,

Запомним, что никак нельзя судить по виду.
Отныне следуйте примеру моему:
Все ясно увидав, не верьте ничему».

Но Мольер в эти первые дни любви (мы к ним еще вернемся) верит всему, сомневается во всем и пытается себя успокоить. Хотелось бы знать, какие события побудили Мольера написать эту пьесу, веселую и горькую одновременно, чем внушены такие-то фразы, такие-то мысли. Но XVII век полон тайн, он открывает только то, что сам захочет; признания у него приходится вырывать силой.

Своим немалым успехом «Рогоносец» обязан не тексту (тяжеловатому), не интриге (нагромождению невероятных происшествий), но искусству Мольера в роли Сганареля. Случилось так: некий театрал, господин де Нефвилен (псевдоним, за которым скрывается издатель и книготорговец Рибу), присутствует на каждом представлении «Рогоносца», выучивает пьесу наизусть и издает ее без имени автора, с посвящением Мольеру!..

Он даже смеет писать в комментарии, что эта пьеса «вышла из-под пера искусного автора «Смешных жеманниц». Судите же теперь, не должно ли это сочинение быть исполнено любезности и остроумия — двух качеств, коими его автор столь щедро наделен. Они блистают здесь так ярко, что эта пьеса далеко превосходит все прочие его создания. Сганарель не делает ни одного движения, не испытывает ни одного чувства, которых бы автор не подсмотрел, казалось, у множества людей, терзаемых ревностью; и мы можем сказать, что, собираясь произвести на свет какое-то творение, он сначала прочитывает его на страницах жизни. После всего этого не следует удивляться, что его пьесы имеют такой особенный успех, поскольку в них нет ничего нарочитого и все согласно природе».

Это предел безответственного легкомыслия — посвятить сочинение его настоящему автору, да еще курить ему фимиам! Но в те времена авторское право не охраняется законом.

А теперь похвала актеру Мольеру у того же Нефвилена: «Какие бы красоты ни являла эта пьеса на бумаге, она не имеет все же той приятности, какую придает обыкновенно театр сочинениям такого рода. Не случалось прежде видеть ничего столь забавного, как ужимки Сганареля, когда он стоит позади жены; его лицо и движения так ясно выражают ревность, что ему будто и нет надобности говорить, чтобы выглядеть самым ревнивым из людей… Мольер был восхитителен всякий раз, когда

уверял, что получил новое доказательство своего несчастья; его ухватки вызывали нескончаемые раскаты смеха… Автор заслуживает равного одобрения за то, что он написал эту пьесу, и за то, как он ее представил. Как никто другой, он словно снимал с себя собственное лицо; я бы сказал, что в этой пьесе он переменял его более двадцати раз».

Но Жан-Батист не дает себя провести. За похвалами он различает коварство, может быть, интриги его врагов — «альковистов». 31 августа по его требованию комиссар Лемюнье делает обыск у книгопродавца, который спешно хлопочет о регистрации, о подтверждении уже полученного неким сьером де Нефвиленом исключительного права на печатание. Мольер не складывает оружия. 3 сентября он добивается постановления, запрещающего продажу «Рогоносца», затем, 16 ноября, — нового постановления, отменяющего подложную привилегию Рибу и накладывающего арест на оставшиеся экземпляры. Это только первые неприятности актера-драматурга. Ему тридцать восемь лет; жить ему осталось еще тринадцать — тринадцать лет, необычайно наполненных и плодотворных, но постоянно омрачаемых подобными дрязгами, в которых мог бы захлебнуться его гений. Но именно повседневные заботы или, вернее, контраст между его скрытым от глаз величием и мелочными кознями современников, включая даже друзей и родных, и делают его для нас таким живым, таким близким, таким дорогим! Поистине ни одна беда не обошла его стороной.

ПАЛЕ-РОЯЛЬ

Жеманницы и их кавалеры в широких наколенниках были вынуждены аплодировать «Жеманницам». Менаж как будто воздал хвалы комедии. Но значит ли это, что весь лагерь людей образованных и утонченных признал себя побежденным? По поводу «Рогоносца» Гримаре (который на сей раз как будто прав!) осторожно замечает:

> «Некоторые ученые и наделенные тонким вкусом особы не скрывали своих возражений: название этого сочинения, говорили они, неизящно; а коль скоро автор позаимствовал эту пьесу почти целиком у иноземцев, он мог бы выбрать сюжет, который сделал бы ему больше чести. Большая часть публики ценила эту пьесу не так высоко, как «Смешных жеманниц», и лица, выведенные в ней, занимали публику не столь живо, как это было с другими комедиями».

Нет нужды гадать, к какому лагерю принадлежали эти «ученые и наделенные тонким вкусом особы» и чье мнение выражала «большая часть публики». Мольеру чинят всяческие препятствия. Какой-то буржуа заявляет, что узнал себя в Сганареле, и грозит «пожаловаться властям». Но, несмотря на все это, пьеса — безусловно благодаря мимическому дару актера — вызывает только аплодисменты. В июле ее играют для короля в Венсене, затем и в Лувре. Труппа выдает Мольеру 1000 ливров сверх его пая в знак благодарности. Его врагам приходится искать другой способ разделаться с ним.

Способ очень простой — как это раньше не додумались! — и очень удачный: снести его театр. Этой язве, этому бичевателю нравов негде будет давать представления; зрителям придется нести свои деньги и свою скуку в Бургундский отель или в Маре. С Труппой Месье покончено!

В воскресенье 10 октября труппа играет в Пти-Бурбоне в последний раз, не подозревая об этом. В понедельник 11 октября господин де Ратабон, суперинтендант Королевских Строений, приступает к сносу театра. Он не счел нужным — или добрые друзья попросили его этого не делать — предупредить Мольера, который таким образом оказался в одно прекрасное утро без помещения. Несомненно, этот удар в спину — неожиданный выпад в «споре о “Жеманницах”». Зал Пти-Бурбон на улице Пули был очень удобен для спектаклей. Он был шириной 13 метров и

18 метров в длину. Высота у него была, по свидетельству современников, приблизительно такая же, как у церкви Святого Евстахия. Людовик XIII выбрал этот зал, чтобы отпраздновать в нем свою свадьбу. Кроме того, там были декорации и театральные машины Джакомо Торелли, знаменитого мастера этого дела, к которому коллеги питали лютую зависть. Это было, таким образом, идеальное место для постановки комедий и даже тех пышных зрелищ, к которым французы начинают обретать вкус. Попутный ветер сейчас дует Мольеру в паруса, и он это понимает. Он всегда знает, когда можно, когда нужно просить монаршей милости; он тонкий психолог; если он и льстит нередко Людовику XIV — впрочем, он низкопоклонничает в компании вельмож и собратьев-писателей, — зато он из тех, кто наиболее глубоко проник в ум и сердце короля. Он отправляется к королю с жалобой. Антуан де Ратабон, вызванный Людовиком XIV, защищается изо всех сил; он говорит, что «место, где стоял театр, было необходимо для здания Лувра; а что до внутренних его помещений, устроенных некогда для Королевских балетов и принадлежавших Его Величеству, то он не думал, что следует принимать в расчет комедию, когда дело касается перестройки Лувра» (Лагранж). Действительно, Пти-Бурбон расположен так, что мешает работам по расширению и украшению Лувра, и в этом смысле оправдания Ратабона как будто убедительны. Но, добавляет Лагранж, «измышления господина Ратабона были очевидны». Настолько, что юный король, взбешенный тем, что у него отняли любимую забаву (в то время он только так смотрел на Мольера, да и переменит ли он когда-нибудь свое мнение по-настоящему?), отдает Труппе Месье зал Пале-Рояля и велит сьеру Ратабону, в чьи обязанности это входит, позаботиться там о восстановлении фундамента и стен. В подобном приказе сквозит тот несколько жестокий юмор, секретом которого владел XVII век вообще и Людовик XIV в особенности.

Зал Пале-Рояля должен дать Мольеру и его товарищам возможность в скором времени возобновить свою деятельность. Помещение считается роскошным, но оно в самом плачевном состоянии. Оно было построено двадцать лет назад по проекту Жака Лемерсье. Здесь 27 каменных скамей, идущих от сцены в глубину зала, к портику с тремя арками. Для остова здания нужны были сорокаметровые дубовые бревна, которых не могли найти. Лагранж пишет в своем «Реестре», что три балки сгнили и держались на подпорках, и ползала стояло под открытым небом… Внутренней отделкой должен заниматься сам Мольер и его труппа. За несколько месяцев, торопя работы как только возможно, им удается построить тридцать четыре ложи, возвести

помосты для партера и сцены. Расходы составляют 4000 ливров, несмотря на то, что актерам было разрешено перенести из Пти-Бурбона какую-то часть убранства и разную бутафорию — но не декорации и машины Торелли. Его преемник Вигарани, «королевский машинист», оставляет их себе под тем предлогом, что собирается использовать их во дворце Тюильри; на самом же деле он их сжигает, чтобы, как говорит Лагранж, «похоронить воспоминание» о старике Торелли.

Враги Мольера на этом не успокаиваются и пробуют последнее средство, чтобы его погубить. Лагранж: «Посреди всех этих бурь члены труппы должны были еще противиться розни, которую актеры Бургундского отеля и Маре хотели посеять между ними, делая им всякие предложения и склоняя их пристать кого к одной партии, кого к другой. Но вся Труппа Месье осталась верна сьеру де Мольеру; все актеры любили своего директора, в коем редкие достоинства и дарования соединялись с честным и любезным нравом; это побудило их всех его уверить, что они хотят разделить его судьбу и не покинут его никогда, какие бы предложения ни получали и какие бы выгоды ни ожидали их в другом месте».

В столь немногих словах трудно лучше описать привязанность, которую возбуждал к себе Мольер, очертить его душевный склад, в котором несомненно есть доля начальственной властности, но она сочетается с поистине братским чувством к товарищам. Мольеру еще нет сорока. Нельзя сказать, что он нашел свою настоящую дорогу; его гений еще не определился. Актеры его труппы — это уже не новички, а признанные таланты. Огонек ревнивой зависти к директору невольно вспыхивает то тут, то там во время репетиций. К тому же им известно, что на него уже ополчаются весьма влиятельные голоса в общественном мнении. Он вызвал неудовольствие парижских салонов, до бешенства раздразнил своих соперников из Бургундского отеля и Маре. Его театр снесли. У него отняли декорации. И все-таки воздействие его личности, его обаяние так велики, что актеры пренебрегают всеми приманками, которыми их соблазняют. Не раздумывая, в одном порыве они подтверждают свою преданность этому человеку, чья только родившаяся слава может угаснуть в любую минуту. Если день представления «Никомеда» был днем удачи для Мольера, то день, когда собратья теснее смыкаются вокруг него, чтобы разделить его судьбу, — еще прекраснее, еще значительнее: это день подлинной, действенной дружбы, когда Труппа Месье сознает свою спаянность и ее силу.

ЛУБОЧНАЯ КАРТИНКА

Но пока идут работы, надо жить. Театральный сезон в разгаре, и Мольер, несмотря на все хлопоты, считает для себя делом чести не обмануть доверия своих товарищей. В конце концов шитые белыми нитками уловки его соперников оборачиваются против них самих. Придворные берут сторону этого актера без театра, может быть, потому, что король к нему благосклонен и показывает им пример. Вельможи и сановники наперебой зазывают к себе Труппу Месье. Она играет в домах у маршалов д'Омон и де Ла Мейрэ, у Хранителя Казны господина де Ла Базиньера, у герцога де Роклора и герцога де Меркёра, у суперинтенданта финансов Фуке, несколько раз у короля, в Лувре и в Венсене. Эти «визиты» позволяют поправить денежные дела, заплатить, без особых усилий, плотникам, столярам, слесарям, каменщикам и малярам, работающим в Пале-Рояле под началом одного из актеров — л'Эпи, брата покойного Жодле.

А вот и лубочная картинка: во вторник 26 октября Труппа Месье дает «Шалого» и «Смешных жеманниц» у кардинала Мазарини, в Лувре. Его Преосвященство болен, он скоро умрет. Он лежит в кресле, на спинку которого опирается, как будто с почтительным видом, Людовик XIV, присутствующий на спектакле инкогнито. В этой позе юного монарха, которому не терпится править самому, сквозит злорадство. А Лагранж замечает на полях своего «Реестра»: «Время от времени он уходил в большую заднюю комнату».

Кто ждет его в этой комнате? Луиза де Лавальер, в которую он уже страстно влюблен и которая не решается ему уступить, потому что она добродетельна? Не прикрывает ли подчеркнутая почтительность к тому, кого он называет своим «приемным отцом» и чья близкая кончина для него очевидна, любовную интригу? Как и приказание Ратабону, это было бы вполне в духе Людовика XIV. За дерзостью, свойственной его возрасту и сану, в глубине его души таится робость; он будет долго скрывать свою любовь к Луизе. Мы не знаем даже, когда он начал за ней ухаживать, так что дама в задней комнате, — может быть, не более чем досужее измышление.

А Мазарини, уже отмеченный печатью смерти, — о чем он думает, глядя на эти странные знаки уважения со стороны своего воспитанника-короля? Как ему должно быть грустно, ему, который так любил блага этого мира! Надо примириться с тем, что скоро придется оставить свои коллекции драгоценных камней, картин кисти великих мастеров, предметов искусства,

своих великолепных лошадей, свой дворец, огромное состояние, которое он сколачивал с алчностью чужака, не болеющего душой за состояние финансов в стране. Он слишком проницателен, чтобы обманываться насчет сожалений, которые по себе оставит. Вся Франция его терпеть не может, за исключением нескольких облагодетельствованных, но и они переметнутся при первом же случае. Он знает, что возбуждает к себе столь сильную ненависть, но понимает, что косвенным путем служил делу монархии. Самого короля тем больше любят, тем больше возлагают на него надежд, чем яростнее поносят его министра. Характер Людовика XIV также не внушает ему иллюзий. Он прекрасно знает этого юношу, видит его насквозь. Он следил за не слишком быстрым поначалу развитием этого ума. Не он ли сказал недавно герцогам де Вильруа и де Граммону: «Вы его не знаете. Он отправится в путь позднее, но пойдет дальше, чем другие: металла, из которого он сделан, хватило бы на четырех королей и одного честного человека».

Этим объясняется, почему на смертном одре он, в отличие от Ришелье, не назначит себе преемника, но посоветует Людовику XIV «взять в свои руки правление страной, выслушивать советы министров, а затем самому отдавать повеления, которым они должны следовать в политике». Иначе говоря, не передавать своей власти — даже какой-то ее доли — в руки всемогущего первого министра, но укреплять королевский абсолютизм.

ШКОЛЬНАЯ НАБЕРЕЖНАЯ

До того, как был снесен Пти-Бурбон, Мольер и его труппа жили на углу улицы Пули и Школьной набережной, поблизости от театра. Дом этот принадлежал капитулу церкви Сен-Жермен-л'Осеруа. Но в октябре 1659 года Мольер и Бежары, а возможно, и еще кое-кто из актеров перебираются в более просторный дом на Школьной набережной. Этот дом, некогда носивший вывеску «Боярышник», стоит совсем рядом с прежним; он принадлежит некоей Мари де Луар. Обставить дом актеры поручают брату своего руководителя, Жану III Поклену. В описи имущества после смерти этого последнего значатся счета многим из них: Лагранжу, на 750 ливров; Дюпарку, на 213 ливров; Мадлене Бежар, на 893 ливра; Женевьеве, на 212 ливров. Что до самого Мольера, то он довольствовался «кроватью шириной в три с половиной фута, с резными шишечками, занавеской к кровати серого муарового атласа, тюфяком, матрацем бумажной ткани, периной, подушками и вышитым покрывалом серого цвета…».

Впрочем, они живут в «Боярышнике» только год и три месяца. Получив, по щедрости короля, зал Пале-Рояля, они вынуждены искать другое жилище, поближе к их новому театру. 19 декабря Мадлена снимает четыре комнаты в старой караульне Пале-Рояля. Эти пятиэтажные здания, служившие казармами для швейцарских гвардейцев, расположены напротив Пале-Рояля, между улицам Сен-Тома-дю-Лувр и Фроманто. Их населяет множество жильцов: старьевщик, королевские стрелки, лекари, часовщик, сапожник, белошвейка, трубач… Разумеется, вся труппа не может разместиться в четырех комнатах, которые сняла Мадлена. Лагранж, а также Дюпарк и Дюкруази поселяются на улице Сент-Оноре. Мари Эрве со своими дочерьми, Женевьевой и Армандой, — на улице Фроманто. Луи Бежар живет на Певчей улице с некоей Габриель Фальтьер, которая родит ему сына в 1661 году. Узы любви сильны — Певчая улица далеко от театра, и ему с его больной ногой приходится добираться туда в носилках!

В октябре 1661 года — снова переезд: Мольер становится жильцом лекаря-шарлатана Луи-Анри Дакена, который только что выстроил несколько домов на улице Сен-Тома-дю-Лувр. Мольер будет занимать эту квартиру один до 1662 года. После брака с Армандой он снимет другую квартиру, но в том же доме, где останется до 1664 года.

ЖАН III ПОКЛЕН

Ко всем этим хлопотам у Мольера добавляются серьезные семейные заботы. В апреле 1660 года, в возрасте тридцати шести лет, умирает его младший брат, Жан III Поклен. Он оставляет двух малолетних детей, беременную вдову и процветающее обойное дело. Нетрудно представить себе тревогу Покленов. В конце концов старик отец, Жан II (ему шестьдесят пять лет), снова берет на себя бразды правления, чтобы обеспечить будущее внуков, поскольку Жан-Батист, по всей очевидности, уже не вернется к ремеслу обойщика. Но ведь Жан II может умереть внезапно, и должность королевского камердинера останется незанятой. Семья очень дорожит этим званием, придающим особый вес капиталу. Мы помним, что в 1643 году, в момент создания Блистательного театра, Мольер отказался от должности в пользу Жана III. Теперь принимается решение, что он снова станет «преемником» своего отца, который будет исполнять эти обязанности на деле. Мы уже говорили, что для Мольера быть «домочадцем» короля, подлежать только суду его величества, — важное преимущество, гарантия безопасности. Он чувствует — или предчувствует, — что вскоре станет предметом еще более яростных нападок. Больше чем когда-либо он нуждается в покровительстве Людовика XIV.

XI «ДОН ГАРСИЯ НАВАРРСКИЙ»

«ДОН ГАРСИЯ НАВАРРСКИЙ»

Труппа впервые появляется на сцене Пале-Рояля 20 января 1661 года; идут «Любовная досада» и «Мнимый рогоносец». 4 февраля — премьера героической комедии «Дон Гарсия Наваррский, или Ревнивый принц». «Провал», — пишет честный Лагранж; пьесу приходится снять с афиши после седьмого представления. Почему? Пьеса не бог весть как хороша, но и не намного хуже тех, что идут в Маре или в Бургундском отеле. Дон Гарсия влюблен в Эльвиру, принцессу Леонскую, которая отвечает ему взаимностью. Но дон Гарсия одержим припадками ревности. Эльвира поначалу прощает то, в чем видит косвенное доказательство страсти. Дон Гарсия клянется исправиться, но, застав возлюбленную в объятиях лжесоперника, проклинает ее. Убедившись в своей ошибке — соперник этот не кто иной, как переодетая женщина, — он приходит в отчаяние и, считая себя неизлечимым, решается умереть. Некий дон Сильвио влюблен в Эльвиру, но узнает, что она — его сестра. В конце концов Эльвира снисходит к мукам дона Гарсии, к его ревности, которая «достойна состраданья». Вся пьеса вертится вокруг колебаний дона Гарсии и Эльвиры: нежные взгляды, клятвы, подозрения, упреки и взрывы ярости, ссоры и примирения. И так на протяжении почти двух тысяч стихов, по большей части вымученных, иногда прекрасных — их Мольер потом вставит в «Мизантропа». Уже поднаторевший в искусстве комедии, Мольер здесь обнаруживает удивительную беспомощность. Действие движется медлительно, а иной раз и вовсе спотыкается. Вместо того, чтобы идти прямо к цели, решительно и твердо строить драматическую интригу, автор заставляет ее тащиться ползком, вязнуть в мелочах.

Мы не знаем толком, каким побуждениям, внешним или внутренним, уступал Мольер, принимаясь за «Дона Гарсию». Есть основания думать, что Мадлена — ей тогда было сорок три года — упросила его написать подходящую для нее роль. Трагическая актриса, в роли Эльвиры она могла бы (если бы пьеса имела успех) дождаться последнего луча славы. Это те дни, когда Мольер бросает ее для Арманды. Можно понять слабость мужчины и автора перед старой и верной подругой. Он хочет хоть немного загладить свое предательство, дав ей возможность блеснуть в последний раз. Она так долго приносила себя в жертву, так долго ждала в его тени, когда и к ней придет настоящая известность. К несчастью, дона Гарсию играет он сам. Донно де Визе выражается без обиняков; он пишет в «Новых

новеллах»: «Полагаю, достаточно будет вам сказать, что это была серьезная пьеса и что он играл в ней главную роль, чтобы вы поняли, как мало удовольствия можно было от этого получить».

Даже написанный Миньяром портрет Мольера в роли Цезаря (лавровый венок и римская тога), как бы он ни был приукрашен, не очень убедителен. А портрет из Пушкинского музея в Москве, обнаруженный труппой Комеди Франсез во время гастролей, попросту не оставляет сомнений. Мольер здесь изображен в профиль. Этот толстый любопытный нос, этот ироничный, чувственный рот, этот лоб не могут принадлежать герою, по крайней мере, как его представляли себе в XVII веке. Взгляд из-под приподнятых бровей скорее беспокойный и вопрошающий, чем царственный, он не спасает дело, а только его ухудшает. Такое суждение, неизбежно поверхностное и субъективное, подтверждается свидетельствами современников: «Природа, столь благосклонная к нему в том, что касается до таланта и остроумия, отказала ему в наружных достоинствах, необходимых на театре, в особенности же для серьезных ролей. Глухой, негибкий голос, речь, беглая до скороговорки, делали его в этом отношении много ниже актеров Бургундского отеля. От подобной скороговорки, противной подлинно прекрасному произношению, он смог избавиться лишь ценой постоянных усилий, которые на всю жизнь наградили его заиканьем. Чтобы разнообразить интонацию, он первым ввел в употребление некоторые странно звучавшие переливы голоса, из-за чего его упрекали в неестественности; к ним, впрочем, привыкли» (Ласер).

Мадлена, долгие годы бывшая такой мудрой советчицей, на сей раз ввела его в заблуждение, повинуясь собственным страстям и желаниям. Мольер — прирожденный Маскариль и ни в коем случае не должен выходить за пределы комического амплуа, где неоценимыми преимуществами становятся и сами его недостатки (чересчур быстрая, спотыкающаяся речь — мы к этому еще вернемся), и его необыкновенный мимический дар. Позднее, убедившись в своей несостоятельности, он передает роль дона Гарсии одному из собратьев, чьи данные больше соответствуют такому жанру, но пьеса все равно не имеет успеха; и с 1663 года Мольер отступается от нее и ее не публикует, хотя кое-кому при дворе и в салонах она даже нравится. Он понял, что его талант — в другом, и что одобрение тех, кого он только что высмеивал, не может указать ему истинного пути.

В узкий круг друзей, где он проводит часы досуга (это двадцатипятилетний Буало, только что напечатавший «Парижские невзгоды»[110], Лафонтен, который пока не написал ничего, кроме «Сказок»[111], и еще не стал знаменитым

баснописцем, совсем юный Расин и Шапель, славный малый, вечный дилетант), входит и Фюретьер, столь мало оцененный, ибо он явился слишком рано. Фюретьер задумал написать «Мещанский роман», прозаическую эпопею буржуазии — касты, уже достаточно влиятельной, но чье общественное положение еще не дает ей права на существование в литературе. Он объясняет свои намерения: «Я расскажу вам без затей и не погрешая против истины несколько любовных историй, происшедших с людьми, которых нельзя назвать героями и героинями, ибо они не командуют армиями, не разрушают государств, а являются всего лишь обыкновенными людьми, идущими, не торопясь, по своему жизненному пути; одни из них красивы, другие безобразны; одни умны, другие глупы…»[112]

Короче, Фюретьер хочет, написать историю тех, у кого еще нет истории, и это за два века до прозаиков-реалистов. Его влияние на горсточку друзей, и особенно на Мольера, возможно, недостаточно подчеркивается. Он старший среди них, а это дает особые права в тех кружках, где мысль весит больше, чем коммерческий успех. Фюретьер — неудачливый новатор. Он забывает, что его читателям совершенно неинтересны описания их собственных радостей и печалей; они предпочитают следовать воображением за живописными триумфами и несчастьями сильных мира сего, хотя сами к ним не принадлежат. Императорский пурпур, золото королевских венцов для них неотразимо привлекательны. Мольер добьется успеха там, где Фюретьер потерпел поражение. Пурпур и золото его так же мало занимают, как Фюретьера; но он превратит своих персонажей в общечеловеческие типы, а тем самым — в героев и героинь. В этом секрет его победы. Опыт Фюретьера был преждевременным, обреченным на неудачу. Мольер этот опыт осуществит, прибегнув к хитрости, вынесет его за пределы времени. Самые яркие мольеровские персонажи как будто просто выражают свою эпоху; в действительности же они воплощают извечные грани человеческой души. Невзирая на их речь и костюм, они сравняются величием с императорами и королями из возвышенных трагедий.

«УРОК МУЖЬЯМ»

Но мы забегаем вперед. Мольеру сорок лет, и он влюблен. Он хочет блеснуть перед Армандой, ослепить эту девятнадцатилетнюю красавицу. Он не может смириться с обидным (и заслуженным) провалом «Дона Гарсии». Ему нужен немедленный и громкий успех, равный по крайней мере успеху «Жеманниц». Он теперь окончательно убедился, что самый верный путь для него — руководствоваться собственными наблюдениями и впечатлениями, что лучшая пища для его творческого гения — его собственная личность. Он еще испытывает почтительный трепет перед своими учителями, старинными авторами. Но любовь делает его смелее, тем более что это не любовь юноши, а тайная, всепожирающая страсть зрелого человек к молоденькой девочке; такие не прощают. Уже в «Доне Гарсии» он набросал очень робкое, прикрытое флером изображение своей мучительной, беспричинной ревности. Обрывки этой пьесы он подберет в «Мизантропе», вложит их в уста несчастного Альцеста. «Урок мужьям» он сочиняет совсем в другом настроении. Он счастлив. У него есть самые серьезные основания надеяться, скорее всего, и доказательство, что Арманда его любит или, по меньшей мере, не запрещает себе его любить.

Образцом для «Урока мужьям» послужили «Братья» Теренция, где два брата используют противоположные методы воспитания своих сыновей: один проповедует строгость, другой — снисходительность. Микион в «Братьях» говорит:

> «Скандала нет, поверь ты мне, для юноши
> Гулять, кутить и двери хоть выламывать».[113]

У Мольера Арист (несколько переиначенный Микион) не колеблясь заявляет:

> «…Пусть так. Я верю все же,
> Что можно дать шутя уроки молодежи,
> Журить за промахи, но с карой не спешить
> И добродетелью нимало не страшить.
> Я с Леонорою держался этих правил:
> Ничтожных вольностей я ей в вину не ставил,
> Ее желания охотно исполнял
> И в этом никогда себя не обвинял.
> Ей часто побывать хотелось в людном зале,

В веселом обществе, в комедии, на бале, —
Я не противился и утверждать готов:
Все это хорошо для молодых умов,
И школа светская, хороший тон внушая,
Не меньше учит нас, чем книга пребольшая.
Ей траты нравятся на платье, на белье, —
Что ж, в этом поощрить стараюсь я ее.
Нет в удовольствиях подобных преступленья;
Мы можем дать на них, по средствам, позволенье».

В пьесе Мольера сыновья превратились в воспитанниц (Леонору и Изабеллу) двух братьев (Ариста и Сганареля), которые собираются взять их в жены. Покладистый Арист предвосхищает Филинта из «Мизантропа», так же как Сганарель — Альцеста. Мольеру редко удается сразу же создать законченный персонаж, он делает, так сказать, серию набросков, терпеливо, почти непроизвольно кружит вокруг цели, прежде чем ее достичь. В этом смысле «Урок мужьям» (не шедевр, конечно, но блестящая комедия-фарс) может считаться эскизом к «Уроку женам». Мольер не повторяет себя, он себя совершенствует. В наставлениях, которые Арист дает брату, уже слышится Филинт:

«Считаться с большинством необходимо всем.
К себе внимание приковывать зачем?
Все крайности претят; разумному не надо
Ни пышности в словах, ни пышного наряда:
Следить спокойно он, чуждаясь пустяков,
За переменами в обычаях готов.
Я вовсе не хочу усваивать методу
Всех, кто опередить старается и моду,
Кто страстью к крайностям настолько одержим,
Что кровно оскорблен, коль превзойден другим.
Но дурно, как бы вы ни защищали это,
Упрямо избегать обыкновений света.
Не проще ли в толпе глупцов сливаться с ней,
Чем в одиночестве быть всех других умней?»

Сганарель, напротив, ревностно держится обычаев старины. Он презирает моду и готов во всем отличаться от толпы:

«Так не угодно ль вам еще меня бесславить,
Мне ваших щеголей в пример достойный ставить
И понуждать меня к ношенью узких шляп,

Скроенных так, чтоб мозг в них немощный иззяб?
Иль накладных волос, разросшихся безмерно,
Чтоб утонуло в них лицо мое, наверно?
Камзолов куценьких — тут мода вновь скупа, —
Зато воротников — до самого пупа?
Огромных рукавов — таких, что в суп влезают,
Иль юбок, что теперь штанами называют,
Иль туфель крошечных, на каждой — лент моток,
И смотришь — человек, как голубь, мохноног?»

Затем он обрушивается на наколенники; достается всем деталям туалета. К своему несчастью, Сганарель хотел бы заставить будущую жену

«Жить не своим умом, а так, как я направлю.
Пусть саржа скромная одеждой будет ей,
А платье черное лишь для воскресных дней;
Чтоб, дома затворясь, повсюду не гуляла
И помыслы свои хозяйству посвящала,
Чинила мне белье, коль выберет часок,
Для развлечения — могла связать чулок,
Чтоб болтовня повес ей не была знакома,
Без провожатого не покидала дома.
Я знаю: плоть слаба. Предвижу шум и спор,
Но не хочу носить я из рогов убор.
Ее невестою имея на примете,
Хочу быть за нее, как за себя, в ответе».

Сганарель надувается самодовольством, он глупец — в современном смысле этого слова и в том, в каком оно употреблялось в XVII веке: обманутый любовник, муж-рогоносец. Леонора рада выйти замуж за снисходительного Ариста. Но в малютке Изабелле просыпается женщина, справиться с ней будет не так-то легко; это плутовка, у которой сто хитростей в запасе, тип инженю, который мы снова увидим в Агнесе из «Урока женам»; в довершение ко всему она влюблена, и, уж конечно, не в этого монстра Сганареля. С приближением ночи она выскальзывает из дому и спешит на свидание со своим любезным другом Валером, но натыкается на Сганареля. Она ему рассказывает, что оставила Леонору в своей комнате с юношей, которого та предпочитает старику Аристу. Полный восторг Сганареля, чья теория строгости получает таким образом блестящее подтверждение. Изабелла даже утверждает, что вышла

на улицу, чтобы не оказаться сообщницей Леоноры. В конце концов простак Сганарель, потирая руки при мысли об унижении Ариста, зовет комиссара засвидетельствовать свою же отставку и устраивает брак своей воспитанницы с молодым Валером. Хитрая девчонка обвела его вокруг пальца и даже заставила его самого поспособствовать своему несчастью. Самолюбивый Сганарель не может прийти в себя от такой наглости:

«Я от коварности подобной, право, нем.
Навряд ли дьявол сам сумел бы зло и смело
Со мною обойтись, как эта дрянь сумела!
Я руку за нее готов был сжечь в огне.
Но можно ль женщине довериться вполне?
Из них и лучшая — одна сплошная злоба;
Ведь этот пол рожден, чтоб мучить нас до гроба».

А служанка Леоноры Лизетта (ее с первого же представления играла Мадлена Бежар) то ли в шутку, то ли всерьез заключает, обращаясь к зрителям:

«Коль есть еще мужья с характером таким,
Пусть в школу к нам идут — мы им урок дадим».

Как видим, эту пьесу еще нельзя назвать комедией нравов. И все-таки, несмотря на буффонады, неправдоподобные ситуации и недоразумения, она имеет на то больше прав, чем «Смешные жеманницы». Фигуры доброжелательного Ариста, недалекого Сганареля, резвой Изабеллы очерчены великолепно. Мелкие недочеты незаметны в общем потоке, смываются быстротой ритма, живостью диалогов. Ничего тягостного в этой пьесе, все в ней увлекательно. Мольер посвящает ее Месье, своему покровителю. Он пишет: «Я осмелился посвятить Вашему высочеству безделку…»

Не будем обращать внимания на обязательное по этикету низкопоклонство, здесь важно слово «безделка». Никто точнее не определил эту комедию, написанную с удовольствием и для того, чтобы доставить удовольствие. Никто не оценил ее вернее, чем сам автор. Вот доказательство, что отныне он сознает свои возможности, понимает, что способен на нечто далеко превосходящее милые проделки Изабеллы и забавные сетования Сганареля. Ему предстоит сказать несравненно больше того, что он уже сказал. Но это еще не все. Если бы он был ревнив от природы или если б у него были на то какие-то основания, трудно

вообразить, чтобы он использовал в пьесе такие повороты сюжета, такие реплики, такие личные воспоминания, выводя на сцену самого себя в облике то Ариста, то Сганареля, обнажая перед публикой собственные затруднения. В подобном случае разве он женился бы на Арманде? Наоборот, он развивает здесь мысль, которая ему очень дорога и к которой он будет непрестанно возвращаться: право девушки свободно выбирать себе супруга. Подвергалась ли в то время Арманда какому-то семейному давлению? Мы можем об этом только гадать. Но как бы то ни было, шесть месяцев спустя она выйдет за Мольера. Сопоставления с темой «Урока мужьям» очень соблазнительны для биографов. Но повторим еще раз: в творческом сознании все перемешивается — грезы и повседневная действительность, настоящее и прошлое; совпадения и даты не всегда (далеко не всегда!) имеют то значение, которое им приписывается. Отметим только, что Мольер вступает в период своего расцвета, потому что он счастлив. Эта любовь подстегивает его предприимчивость, укрепляет уверенность в успехе. Арманда возвращает ему молодость. Сорокалетний Мольер вновь обретает честолюбивую дерзость своих двадцати лет, когда он отказался от прочного благополучия, чтобы основать Блистательный театр.

Пьеса впервые поставлена в пятницу 24 июня 1661 года и приносит несомненный успех. Труппу тотчас же приглашают к себе герцогиня де Ла Тремуйль, маркиз де Ришелье, суперинтендант Фуке — в замок Во, король — в Фонтенбло. Это окончательное признание.

После провала «Дона Гарсии» Мольер одним ударом выправил положение — вместе с похвалами течет и выручка. Только он один знает, что не достиг еще подлинного своего масштаба. Впрочем, Вольтер говорил, что если бы он не создал ничего, кроме «Урока мужьям», то и тогда заслуживал бы славы великого комического писателя.

XII ЧУДЕСА ЗАМКА ВО

Введение

Лафонтен восхищается:

«Тут на глазах у всех граниты зацвели,
И повернулся бюст на каждом пьедестале,
Где два кудесника прошли.
И те, кто видели, признали,
Что оба мага всё могли
И всей природой управляли.
Волшебники звались Торелли и Лебрен.
Был первый фокусами знаменит своими,
А в замке Во божественная роспись стен
Прославила волшебника второго имя».[114]

Речь идет о великолепном празднестве, которое устроил в честь короля суперинтендант финансов Фуке в своем замке Во-ле-Виконт. Поставив все на карту, зная о наветах дотошного и мстительного Кольбера, безнадежно надеясь вернуть благосклонность Людовика XIV, ослепив его пышностью, Фуке дает в августе 1661 года грандиозный прием. Его поместье не просто роскошно, оно единственное в своем роде. Ни у кого, в том числе и у короля, нет таких прекрасных парков (садовое искусство и его поэзия, предвосхищающие Версаль!). Торелли, великий мастер зрелищных эффектов, занимается фейерверком. По прудам скользят гондолы. В рощах прячутся музыканты, играющие на скрипках, флейтах, гобоях. Огней не сосчитать.

Лафонтен:

«Всё в замке Во взвилось в угоду королю:
Музыка, фейерверк, луна и водометы».[115]

Труппа Мольера, которую тоже завербовали на этот небывалый вечер, ставит новую пьесу:

«ДОКУЧНЫЕ»

> «Кажется, — пишет Мольер, обращаясь к читателю, — ни одна театральная затея не осуществлялась столь поспешно, как эта. В самом деле, вряд ли еще какая-нибудь комедия была в двухнедельный срок задумана, сочинена, разучена и представлена на сцене».

Комедию заказал Фуке. Между действиями нужно вставить балеты, потому что король особенно любит танцы и музыку. Но, объясняет Мольер, «так как в нашем распоряжении отличных танцоров было очень немного, то балетные выходы пришлось разделить — решили устраивать их в антрактах, с тем чтобы дать время танцорам переодеться для следующего выступления. А чтобы не разрывать нить пьесы подобными интермедиями, мы решили связать их как можно крепче с ее действием, соединив балет и комедию в одно целое». Мы не можем судить, была ли комедия написана для балета или балет должен был украсить комедию. Да это и не важно. Рождается новый жанр — комедия-балет, призванный услаждать одновременно и взгляд, и слух, и душу. Мольер предвидит это, заявляя (с той чуть заметной улыбкой, которая подчеркивает его милую скромность): «Как бы то ни было, для наших театров это новость, однако некоторые авторитеты древности подобное соединение допускали. А так как комедия-балет всем понравилась, то она может послужить образцом для других произведений, которые будут более тщательно обдуманы».

Спектакль — поставленный под открытым небом, в парке, на ярко освещенных подмостках — начинается прологом, который сочинил Пелиссон, поэт-секретарь Фуке. Мадлена Бежар, изображающая Наяду, очень красивая, полуобнаженная, появляется из раковины и произносит панегирик Людовику XIV:

> «Чтоб властелина зреть, чья слава выше меры,
> К вам, смертные, сейчас я вышла из пещеры.
> Не кажется ли вам, что небо и земля
> Чтить новым зрелищем должны здесь короля?
> Он хочет, он сказал — и это выполнимо.
> Не чудо ли он сам, нам явленное зримо?
> Его прекрасный век, исполненный чудес,
> Не вправе ль ожидать того же от небес?
> Величествен и юн, весь — мужество, учтивость,

Столь нежен, сколь суров, столь строг, сколь щедр на милость,
Умеет Францией он править и собой,
Вести средь важных дел забав высокий строй,
В великих замыслах ни в чем не ошибаться,
Все видеть, понимать, душой делам отдаться;
Кто может быть таким, тот может все. Он сам
Повиновение предпишет небесам —
И термы[116] сдвинутся, и, чтя его законы,
Дубы заговорят мудрей дерев Додоны.[117]
Простые божества, властители лесов,
О нимфы, все сюда на королевский зов!»

Тут из-за деревьев выходят дриады в сопровождении фавнов и любезных сатиров; они танцуют под звуки гобоев и скрипок, пока прелестная Наяда не уводит их со сцены. Тогда и начинается пьеса. У Мольера не было времени или желания придумывать настоящую интригу во всей ее сложности. Он сочинил комедию-предлог, где все колышется, как листок на ветру, где все легко и приятно, как музыка. Подобная очаровательная, чуть пустоватая легкость, нехватка серьезности несомненно должны обворожить и придворных, и Фуке, натуру слишком артистичную для финансиста, и юного короля, поглощенного своими любовными приключениями и предпочитающего — Мольер это понял — глубокомысленным раздумьям возможность просто поразвлечься в чудный вечер, при свете плошек. Забавляя, Мольер забавляется сам. Он дает волю перу. Он не думает о разыгрывающейся на заднем плане трагедии. Но и присутствующие на спектакле придворные думают о ней не больше: они заняты только своими удовольствиями. Правление Короля-Солнца — самостоятельное его правление — только начинается; и начинается оно молодостью, стремлением к независимости, праву на любовь, жаждой увеселений. Вот почему старый Корнель уже не в моде, не в стиле времени. Все должно искриться радостью, все должны чувствовать себя вызывающе счастливыми и соответственно себя вести! На свой лад и на какой-то момент Мольер тоже воплощает эти настроения парижского общества. Если от него этого хотят, если так нужно, он станет специалистом по увеселениям, поставщиком забав. «Докучные» рождаются из такого сверкания по заказу. Это не столько комедия, сколько ряд сценок, который можно продолжить или сократить по желанию. Некий маркиз рвется к своей красавице, но тщетно, потому что ему мешают назойливые знакомые. И все! Эраст восклицает:

«О боже! Под какой звездою я рожден,
Что в жертву каждый час докучным обречен?
Мне рок их всюду шлет с насмешкою суровой,
И каждый божий день под некой маской новой…»

Первый докучный встречается в театре; уж он-то, конечно, взят из самой жизни. Мольер знает, о чем говорит в этом язвительном рассказе:

«На сцене захотел прослушать пьесу я,
Которую давно хвалили мне друзья.
Актеры начали. Я весь был слух и зренье.
Вдруг, пышно расфранчен, порывистый в движенье,
Какой-то кавалер, весь в кружевах, вбежал
И крикнул: «Кресло мне!» — на весь широкий зал.
Все обернулись вслед шумящему повесе,
И лучшее он нам испортил место в пьесе.
О боже! Неужель учили мало нас?
Мы, грубостью манер блистая каждый час,
На шумных сборищах и в театральном зале
Свои пороки все столь явно выставляли
И глупой подтвердить старались суетой
Все, что соседи в нас считают пустотой!
Меж тем как пожимал плечом я в нетерпенье,
Актеры продолжать хотели представленье,
Но в поисках, где сесть, назойливый нахал
Со стуком пересек весь возмущенный зал
И, несмотря на то, что сбоку место было,
Посередине вдруг поставил кресло с силой,
От прочей публики презрительной спиной
Широко заслонив актеров с их игрой».

Это многое говорит о тех условиях, в которых тогда обычно разыгрывались представления! За докучным-театралом появляются докучный-слуга, в избытке рвения задерживающий господина, докучный-музыкант, вельможа, готовый отдать титул и богатство за арию своего сочинения, которую он хочет дать послушать, прежде чем отнести ее «дражайшему Батисту», то есть Люлли. После чего устами Эраста бывший бродячий комедиант, камердинер его величества бросает «в сторону» такую дерзкую реплику:

«Ужель высокий сан бесчисленных глупцов

Обязывает нас страдать в конце концов
И унижать себя улыбкою смиренной,
Навязчивости их потворствуя надменной?»

Следующий — докучный-дуэлянт. За ним докучный-картежник. Здесь Мольер превосходит сам себя: все термины точны, ничего лишнего в описании партии в пикет; это сделано поистине виртуозно:

«Утешь меня, маркиз. Вчера, в пикет играя,
Я сделал в партии отменно глупый ход,
А мог партнеру дать хоть сто очков вперед.
Покою не дает мне целый день досада,
Готов всех игроков послать я в пекло ада.
Хоть впору вешаться и высунуть язык!
Мне нужно два очка, ему же — целый «пик».
Сдаю ему шесть карт. И все ж он просит снова.
Но мне довольно, я не говорю ни слова:
В моих руках туз треф (вообрази конфуз!)
С десяткою червей, валет, король и туз.
Из бубен короля и даму по порядку
Я сбросил им вослед; дал даму пик, десятку;
Пришлось еще купить. Вновь дама на руках.
Ну, словом, квинт мажор есть у меня в червях.
А мой партнер с тузом (я полон удивленья!)
Бубновой мелочью вдруг начал наступленье.
Нет дамы у меня, нет больше короля.
Но нужен «пик» ему — и не волнуюсь я;
Две взятки я возьму бесспорно; у него же
Семь бубен на руках, четыре пики тоже.
Он сдал последнюю; уж я решать готов,
Какого предпочесть из двух моих тузов.
Червонному тузу я вверился, к несчастью.
Но он с трефовой сам давно расстался мастью
И так меня покрыл шестеркою червей,
Что ни полслова я не мог сказать над ней.
Ну как перенести подобную потерю?
Ведь я своим глазам до сей поры не верю».

Парад докучных продолжается, прерываемый танцами. Это не более чем беглые силуэты, карандашные наброски; они задуманы с расчетом на то, чтобы вызывать улыбки и смех, но, впрочем, хорошего вкуса не оскорбляют. Каритидес («сын Харит»[118]) —

докучный проситель, фигура, очевидно, отлично знакомая Фуке и Людовику XIV. Ормен придумал верное средство разбогатеть, но занимает два пистоля у Эраста. Филинт — чересчур благожелательный приятель, «прилипчивый», сказали бы мы сегодня. Даже маски, заполняющие сцену, — и те докучные.

МАРКИЗ ДЕ СОКУР

В посвящении Людовику XIV Мольер, хотя и говорит шутливо, что «человек, посвящающий книгу, есть тоже в своем роде довольно невыносимый докучный», но благодарит короля за одобрение, которым тот «вызвал к пьесе всеобщее благоволение». А также за приказание добавить к ней еще одного докучного; «при этом Вы были так добры, Ваше величество, что раскрыли мне его черты, и потом этот образ был признан лучшим во всей комедии». Речь идет о Доранте, завзятом охотнике, который выводит Эраста из себя бесконечным рассказом об охоте. Этого персонажа изначально не было в пьесе. Но известно, что в вечер праздника у Фуке король, поздравляя Мольера, указал ему на господина де Сокура и сказал: «Вот большой чудак, которого ты еще не изобразил». Это слово — «чудак» — вовсе не так уничижительно, как можно подумать; на языке той эпохи оно выражает, скорее, сочувственный интерес, чуть-чуть насмешливое удивление. Предложение Людовика XIV — это приказ, и Мольер с радостью вводит в комедию новое лицо, Доранта:

«В кругу охотников, не ведающих лени,
С утра собрались мы вчера на гон олений
И стали в должный час в назначенном логу,
Короче говоря, у леса, на лугу.
А так как для меня охота — наслажденье,
Я порывался в лес, исполнен нетерпенья.
Вот наконец решил охотников совет
Оленя загонять, которому семь лет,
Хотя, по-моему, — я ошибаюсь редко
В приметах и следах — олень тот был двухлетка.
Для гона выбрали места и нужных лиц
И спешно принялись за завтрак из яиц.
Вдруг деревенщина с отменно длинной шпагой
На племенном коне, с напыщенной отвагой,
Породу жеребца хваля нам битый час,
Своим приветствием задерживает нас
И, сына приведя — растет досада наша! —
Знакомит с олухом, таким же, как папаша.
Охоту знает он и вдоль и поперек
И с нами бы хотел отправиться в лесок.
Да сохранит вас бог, когда вы на охоте,
От тех, что трубят в рог на каждом повороте,
От тех, что во главе десятка жалких псов

Надменно хвастают: «Вот свора! Я готов».
Приняв его в свой круг и выслушав без спора,
Мы на олений след поехали вдоль бора
В трех сворах. Эй, ату! Заметить каждый мог,
Собаки повели. Я — вскачь. Я дую в рог.
Олень покинул лес, бежит на гладком месте,
Собаки вслед за ним, и все так дружно, вместе,
Что можно их накрыть одним большим плащом.
Олень уходит в лес. И мы тогда даем
Быстрейшую из свор. Я тороплюсь безмерно
На Рыжем вслед. Его ты видел?»

И так далее. Монолог начинен специальными терминами и может так же порадовать настоящего охотника, как рассказ о партии в пикет — любителя карточной игры. Кто же был этот Сокур? Шарль Антуан Максимилиан де Бельфорьер, маркиз де Сокур, несметно богатый владелец замка Тийолуа, про который госпожа де Севинье[119] сказала, что это «королевское жилище». Его женитьба в 1656 году на красавице Мари-Рене де Лонгёйль, дочери маркиза де Мезон, министра и суперинтенданта финансов, построившего замок Мезон-Лафит, еще увеличила его состояние. Страстный охотник, ловелас, заядлый дуэлянт, столь же храбрый, сколь ветреный; хорошенькая жена нимало не заставила его остепениться. Бенсерад пишет:

«Красотки и дурнушки, словом, все на свете
В Сокура влюблены.
Но чудеса: довольны им все жёны эти
Вплоть до его жены».[120]

О нем даже песенки поют:

«Избытком пылких чувств и сил
Кого Сокур не покорил!»[121]

Он на виду при дворе, где может блистать благодаря своему богатству; он участвует во всех празднествах, во всех церемониях. В 1661 году он еще не получил должности обер-егермейстера Франции, которая сделает его одним из шести «офицеров Короны»[122], но его страсть, чтобы не сказать мания, к охоте всем известна. 25 августа, когда на втором представлении «Докучных», в Фонтенбло, появляется новый персонаж — Дорант, его узнают

все. Возможно, что Мольер с ним советовался насчет охотничьей терминологии и построения сочиняемого им «егерского» монолога. Во всяком случае, Сокур на него не обижается. Может быть, он польщен, что послужил прототипом для пьесы, а может быть, просто не хочет вызвать неудовольствие короля. Это человек не очень умный — так сказать, маленькая голова на огромном туловище, — но живой и ловкий, импозантный, очень живописный. По этой причине он был включен в свиту Людовика XIV на свадьбе короля (и запечатлен на шпалере Лебрена). Мы увидим его и в великолепном шествии, открывающем «Увеселения волшебного острова», где он изображает доблестного Оливьеро. Четверостишие, относящееся к нему, звучит двусмысленно:

> «Мы все — ничто пред ним. Вот он, покрытый славой,
> Проходит по земле походкой величавой
> И с гордостью поднял, как честь свою, свое
> Готовое к любой баталии копье».[123]

Подобные игривые намеки не шокируют ни дам, ни короля. Такой, как он есть, пустоватый, самодовольный, несведущий ни в чем, кроме охоты и придворной лести, Сокур остается все же очень характерной для царствования Людовика XIV фигурой. Он типичный вельможа-спутник светила-короля, смеющийся вместе с насмешниками, даже если жертва издевательств — он сам, лишь бы это нравилось его величеству. Едва ли важное действующее лицо эпохи, самое большее — статист; но благодаря роскоши наряда, тяжести драгоценностей, пышности перьев он всегда на авансцене, а значит, служит предметом зависти.

ФУКЕ

В последнем акте его жизненной драмы трагедия идет рука об руку с комедией — если не прерывает ее. Безумства замка Во оказались напрасны. Сто двадцать столов, тридцать буфетов, сто пятьдесят дюжин тарелок, множество слуг в новых ливреях и восковых свеч в канделябрах для освещения парка, сады, разбитые Ленотром, музыка, балеты, комедия, фейерверк привели в восторг приглашенных и оставили по себе воспоминания, которых не изгладят «Увеселения волшебного острова», но не смогли спасти того, кто все это устроил. Напротив, они способствовали его гибели. Но только способствовали — так много есть прямых причин катастрофы. В действительности падение Фуке было предрешено задолго до того, как погасли последние огни в замке, как прозвучала последняя нота Люлли, как отъехали последние кареты гостей, мешкавших покинуть эти чудесные места. Все было подготовлено Кольбером, тщательно продумано королем. Так что Жак Гошрон бесспорно прав, когда пишет: «Суперинтендант выставлял напоказ великолепие, уже обращенное во прах. Главным актером праздника был король, который скрывал под маской веселящегося гостя мраморный лик монарха, решившего нанести сокрушительный удар. Это было похоже на последний роскошный пир, куда Дон Жуан звал своего каменного гостя, ледяного Командора» («Мольер в период „Докучных”»).

Через двадцать дней после праздника капитан д'Артаньян арестовывает Фуке. Все ошеломлены, а многие в ужасе! Ведь суперинтендант связан со всеми крупными финансистами, крупными коммерсантами, а через них — с большой знатью, которая всегда живет не по средствам и всегда нуждается. «Я в отчаянии. У меня нет ни лиара!» — напишет позднее чистую правду госпожа де Севинье. Фуке — это больше чем человек: это почти партия, тем более грозная, что он держит в своих руках финансы, располагает значительным капиталом и обширными кредитами благодаря тем услугам и покровительству, которые он оказывает, благодаря своим связям в высшем обществе. Покарать его — значит не просто наказать низкого мошенника (он грабил государство не больше, чем Мазарини!), не просто привести к повиновению крупную буржуазию, слишком могущественную, независимую и свободную. Это означает дать понять, что отныне никто и ничто, ни кучка заговорщиков, ни главный министр не должны становиться на пути королевского абсолютизма. Опала Фуке — это приговор системе Мазарини. Кольбер, вопреки своей

репутации, не менее алчен, чем суперинтендант, но он как раз тот человек, который нужен абсолютной монархии, ее теоретик и практик в одном лице. Людовик XIV в своих «Мемуарах», впрочем, изъясняется недвусмысленно:

> «Зрелище обширных построек, которые этот человек затеял, и неслыханные приобретения, которые он делал, лишь убедили меня в неумеренности его честолюбия; а бедственное состояние всех моих подданных безотлагательно требовало, чтобы он предстал перед моим правосудием. Но еще более виновным передо мною его делало то, что, вместо того чтобы воспользоваться добротой, каковую я выказал, оставив его в моем совете, он снова вознамерился меня обманывать и, вместо того чтобы набираться мудрости, старался набраться более хитрости. Но какие бы уловки он ни изобретал, я недолго пребывал в заблуждении относительно его честности. Ибо он не мог сдержать себя и продолжал тратить огромные средства, укреплять замки, украшать дворцы, составлять заговоры и помещать своих друзей на важные должности, которые он для них покупал за мой счет, в надежде сделаться в скором времени полновластным хозяином в государстве».

Нельзя изложить свои побуждения точнее. Воспоминания о Фронде будут преследовать Людовика XIV всю жизнь; он будет бояться всего, в чем можно усмотреть намек на партию, на заговор. Никто не смеет, прямо или косвенно, ущемлять королевскую власть. Этот принцип будет определять внутреннюю политику на протяжении всего царствования. Янсенисты падут потому, что своей нравственной безупречностью, начертанной на их знамени, независимостью своих суждений они стесняют короля.

Мазарини умирает в марте 1661 года. Арест Фуке решен 4 мая. Он осуществлен только через двадцать дней после празднества в замке Во. Двуличие Людовика XIV очевидно. Зачем эта оттяжка? Чего ему бояться? Не может быть, чтобы подобная тайна как-нибудь не просочилась, чтобы Фуке не был извещен, предупрежден. Но он, без сомнения, презирает хитрые происки жалкого Кольбера, ничтожества, служаки, чье усердие, скупость и неуклюжесть выдают еще живую связь с отцовской лавкой. Фуке не рассчитал опасности. Это меценат времен Возрождения, кондотьер от финансов, французский Медичи. Не может он дрожать перед сыном суконщика. Он недооценил Людовика XIV; он полагает, что король еще зелен, поглощен своими любовными

переживаниями, не слишком проницателен и ничего не понимает в делах. Сам плутоватый от природы, он не может представить себе, что под маской беззаботного юнца, поклонника Луизы де Лавальер, прячется настоящий король. Он не принимает никаких мер, чтобы обеспечить себе бегство или укрыть часть состояния. Юпитер ослепляет тех, кого хочет погубить. Праздник в замке Во тому свидетельство. На расстоянии веков он окрашивается в трагические тона.

Чтобы удовлетворить общественное мнение, затевается процесс; он будет длиться четыре года. На судей (дворян мантии, тесно связанных с финансовыми кругами, с крупной буржуазией, к которой, впрочем, сами принадлежат) оказывается давление. Тех из них, кого подозревают в беспристрастности, преследуют — например, Лефевра д'Ормессона. Король желал бы смертного приговора; он добивается только конфискации имущества и изгнания. Тогда своей властью он заменяет изгнание тюремным заключением. Никола Фуке будет томиться в крепости Пиньроль девятнадцать лет.

XIII ПИГМАЛИОН

Введение

Лагранж отмечает в своем «Реестре», что труппа отправляется в Фонтенбло, что она играет «Докучных» 23 августа, затем 25 августа, в день святого Людовика — именин короля. И добавляет со своей чудесной, трогательной аккуратностью: «Здесь я заболел перемежающейся лихорадкой, день ото дня усиливавшейся; у меня было два повторных приступа. Два месяца я не играл. Господин Дюкруази заменил меня в роли Эраста».

Труппа побывает также у Месье, 26 ноября, а в декабре — у аббата де Ришелье, одновременно давая в положенные дни спектакли в Пале-Рояле. В январе 1662 года она все еще играет «Докучных», и с не меньшим успехом. В это время возвращаются итальянские актеры, и король обязывает их выплатить половину той суммы, которую затратили товарищи Мольера на переоборудование Пале-Рояля, то есть 2000 ливров. 14 февраля труппа отправляется на «визит» к господину д'Экёйи, и Лагранж делает пометку на полях «Реестра»: «По возвращении с визита, свадьба господина де Мольера». Вот мы и в самой гуще событий, но лаконичность верного спутника Мольера способна только раздразнить наше любопытство.

ТАЙНА АРМАНДЫ

Ну что же, займемся ею, если уж непременно нужно, чтобы здесь была какая-то тайна! Псевдотайна, которая все еще разделяет мольеристов и которой бы не существовало вовсе, если бы Арманда была только одной из актрис труппы, как ее брат Луи, и если бы Мольер на ней не женился, будучи до того возлюбленным Мадлены Бежар. Но обойди мы ее молчанием, это-то и будет воспринято как увертка. Такая тайна слишком дразнит нескромную любознательность; она слишком отвечает нашему постоянному интересу к скандалам (о, личная жизнь «звезд» и литература, специализирующаяся на этом предмете!). Итак, уж лучше перелистать это досье, но с полной беспристрастностью, пользуясь почти что юридическими методами — раз и навсегда. Нам по необходимости придется забегать далеко вперед. Да простит нам читатель этот перерыв, эту умышленную остановку. Мы пошли на них ему же в поучение и развлечение, каковы бы ни были чувства автора по этому поводу! Вопрос стоит так:

— Кто такая Арманда Бежар на самом деле? Дочь или сестра Мадлены?

— Если предположить, что она дочь Мадлены, отец ли ей Мольер? Иначе говоря, женился ли он на собственной дочери, виновен ли он в кровосмешении?

Сначала нужно выяснить, кто выдвинул такое обвинение, при каких обстоятельствах и с какой целью. И затем — из каких мусорных ящиков правдивые писатели выкопали те злые сплетни, на которые они ссылаются, впрочем, не слишком уверенно.

Прежде всего налицо двусмысленная ситуация, которая, в сочетании с тогдашними невысокими представлениями об актерских нравах, дает повод для всяческих кривотолков. В самом деле, в 1662 году, когда Мольер женится на Арманде, он живет вместе с семейством Бежар. Матери, Мари Эрве, вдове Жозефа Бежара, в ту пору шестьдесят девять лет. Мадлене, прежней подруге Жана-Батиста, сорок четыре года. Женевьеве (которая взяла себе в качестве сценического псевдонима имя и фамилию своей матери, Мари Эрве) тридцать шесть лет, Луи тридцать два года, а Арманде около двадцати. Итак, на первый взгляд и для недоброжелателей Арманда может сойти за дочь Мадлены (между ними двадцать четыре года разницы) и внучку Мари Эрве (разница в сорок девять лет). Мольер у себя дома в жилище Бежаров. Известно, что он был любовником Мадлены. Известно также, что он воспитал Арманду с отцовской заботливостью.

В 1658 году Мольер возвращается в Париж и искусно

добивается благосклонности Людовика XIV. Его появление в Пти-Бурбоне, его успех у публики вызывают беспокойство актеров Бургундского отеля. Те, кого он называет «великими актерами», чинят ему неприятности. Он позволяет себе высмеивать их, сначала в частных разговорах, затем публично: тирада из «Жеманниц» о том, как они завывают, читая стихи, и останавливаются в нужных местах! Но по-настоящему ссора разгорается только после «Урока женам». Донно де Визе, нанятый Бургундским отелем, начинает с намеков на ревность Мольера, но не говорит, какие у него есть причины для ревности. Он замечает только, что Мольер никак не показывает своей ревности вне театра: «Он слишком осторожен». С «Критикой «Урока женам» ссора наливается ядом. Бургундский отель тотчас же откликается комедией Бурсо «Ответная критика «Урока женам», или портрет живописца». С ней Мольер весело расправляется в «Версальском экспромте». «Бургундцы» не признают себя побежденными; они ставят «Ответ на Экспромт, или Месть маркизов» Донно де Визе (ноябрь 1663). В этой пьесе Донно называет Мольера рогоносцем. Потом он берет свои слова назад, отпирается, признается в неосведомленности. Бедняга Бурсо следует его примеру. Бургундский отель, раздраженный конкуренцией, сдается не так легко. Актер Монфлери, «король толстый, жирный, вчетверо толще обыкновенного смертного» из «Версальского экспромта», не прощает Мольеру яростных насмешек: его можно понять! Он велит своему сыну написать «Экспромт в Отеле Конде», где говорится, что этот «бич рогоносцев» слишком уж хорошо их изображает, чтобы самому не принадлежать к их числу. Пьеса не имеет того воздействия, какого от нее ожидали. Мстительный Монфлери идет ва-банк: он обращается прямо к Людовику XIV. Мы знаем об этом из письма Жана Расина к аббату Левассёру: «Монфлери составил жалобу на Мольера и подал ее королю. Он обвиняет Мольера в женитьбе на дочери и в былой связи с матерью. Но его вовсе не слушают при дворе».

Нет нужды подчеркивать двусмысленность этих строчек. Ясно, однако, что старому Монфлери мало очернить Мольера, он старается его погубить. Мы не знаем — поскольку его шаги нам известны только из этого письма Расина, — обвинил ли он Мольера действительно в женитьбе на собственной дочери. В XVII веке кровосмешение считалось тягчайшим из преступлений, за него карали смертью, костром! Мы увидим позднее, как Людовик XIV ответил на жалобу Монфлери.

В 1663 году «ссора» прекращается. В 1664 начнется Дело «Тартюфа», куда более серьезное. Странная вещь: на протяжении семи лет никто больше не заикнется о личной жизни Мольера.

Надо ждать 1670 года, чтобы Ле Буланже де Шалюссе в своем «Эломире-ипохондрике» подхватил тему ревности Мольера-рогоносца и от себя добавил:

> «Ты опоздал лепить ее, занявшись с ней,
> Арнольф; до колыбели вылепить верней,
> Как сделал кое-кто…»[124]

Намек совершенно однозначен. Мольер «слепил» свою жену до колыбели: он ее отец. Шалюссе, однако, не решится сказать, кто ее мать, поскольку комедиантки, по его мнению, — всеобщее достояние.

Мольер умирает в 1673 году, и по рукам ходит такая эпитафия:

> «Он в равной мере смог из чаши
> У дочки выпить и мамаши».[125]

Едва ли нужно объяснять это словечко — «чаша», которое встречается в непристойных песенках того времени. Овдовев, Арманда находит в себе смелость защищать дело мужа, спасать созданную им труппу. Вся ненависть, которую вызывал к себе Мольер, теперь переносится на Арманду. Некий театральный антрепренер, Гишар, замышляет отравить Люлли, чтобы занять его место. Его любовница — сестра Обри, второго мужа Женевьевы Бежар. Отсюда его знакомство с мадемуазель Мольер[126]. Он слишком болтлив. Его разоблачают, арестовывают. Арманда, как ни противен ей Люлли, честно дает показания против Гишара. Тот отводит ее свидетельство на том основании, что «брак ее был кровосмесителен, что сие великое таинство было для нее лишь святотатством… что, одним словом, эта сирота своего мужа, эта вдова своего отца, эта жена всех прочих мужчин могла сопротивляться только одному мужчине, который был ее отцом и ее мужем; и что, наконец, кто говорит «девица Мольер», говорит «презреннейшая из всех презренных». Гишар рискует не меньше чем головой, это необходимо подчеркнуть. Разумеется, он осужден. Но клевета укрепляется и распространяется. В 1688 году появляется пасквиль «Знаменитая комедиантка». Автор его (анонимный) обвиняет Арманду во всех пороках. По поводу ее рождения он пишет: «Не следует удивляться тому, что она столь искусна в любовных делах; она дочь покойной Бежар, провинциальной комедиантки, которая имела громкий успех у многих молодых людей Лангедока во

времена счастливого рождения ее дочери. При такой беспорядочной жизни трудно сказать, кто был отцом ребенка; я знаю только, что ее мать уверяла, что в своем разврате, за исключением одного Мольера, она имела дело лишь с людьми дворянского звания; и что поэтому в жилах ее дочери течет самая благородная кровь… Ее считали дочерью Мольера, хотя он стал впоследствии ее мужем; впрочем, толком мы на этот счет истины не знаем».

Это признание в собственной неосведомленности и эта благоразумная оговорка весьма многозначительны. И все же пасквиль «Знаменитая комедиантка», много раз переиздававшийся, на мой взгляд, дал направление всему делу. Именно эта подлая книжонка посеяла семена смуты, оказала влияние на самые серьезные умы.

В 1697 году Бейль в своем «Историческом и критическом словаре» вспоминает супружеские неурядицы Мольера, и у него вырывается: «Самое же странное — это то, что говорят, будто его жена была его дочерью».

Разумеется, это утверждение не сопровождается никакими доказательствами. Но словарь имеет гораздо большее влияние на умы, чем анонимный пасквиль, сам, по определению, подрывающий доверие к себе.

К 1702 году Броссет, адвокат Парламента, записывает разговоры с Буало, к которому питает благоговение. Если допустить, что Броссет правильно понял мысль своего кумира и точно ее передал, Буало будто бы сказал: «Мольер сначала был влюблен в актрису Бежар, на чьей дочери женился»…

Буало нельзя заподозрить в недоброжелательности к Мольеру, но, может быть, он читал «Знаменитую комедиантку», и это как-то на него подействовало. А может быть, Броссет, вольно или невольно, исказил полученное им признание.

В 1705 году в своей «Жизни господина де Мольера» Гримаре отождествляет Арманду с Франсуазой де Моден, внебрачной дочерью, которую Мадлена родила от Эспри де Ремона, графа де Модена, в 1638 году. Желая оправдать Мольера, Гримаре только еще больше затемняет дело этой путаницей.

Его упрекают в том, что он не представил никаких доказательств своих слов, чтобы «рассеять всеобщее предубеждение». На самом же деле это злосчастное предубеждение «всеобще» только среди литераторов. И все-таки спор был начат и продолжается по сей день. Сторонники мнения, что Арманда только дочь Мадлены, и те, кто считает, что Мольер не остановился перед женитьбой на собственной дочери, одинаково непреклонны. Те же, кто думает, что Арманда

попросту сестра Мадлены, только брезгливо переворачивают страницу — и напрасно.

Мы же здесь, напротив, постараемся привести все обвинения, указать их даты, чтобы выявить их последовательность и сделать нагляднее то обстоятельство, что сплетня набирает силу от одного сочинения к другому. Перед нами история, сфабрикованная на основании клеветы, исходящей от завистливых актеров, соперников, раздосадованных неожиданным и прочным успехом. Те, кто ее переписывает, в конце концов и сами начинают чему-то верить, впрочем, не слишком точно зная, чему именно. Ложь, многократно повторенная, а затем и поддержанная серьезными людьми, уже похожа на правду.

А между тем существуют документы, неопровержимые и достаточно красноречивые для того, чтобы развеять всякие сомнения!

В сентябре 1641 года умирает Жозеф Бежар. Он оставляет дела в таком скверном состоянии, что его вдова, Мари Эрве, действуя в качестве опекунши своих детей, ходатайствует об отказе от наследства. Ее просьба, представленная 10 марта 1643 года, 10 июня удовлетворяется. В ней Мари Эрве заявляет, что действует «от имени Жозефа, Мадлены, Женевьевы, Луи и неокрещенного младенца женского пола, несовершеннолетних детей ее и вышесказанного покойного». Решение было принято на семейном совете, в котором участвовали родственники и друзья, а именно:

> «Габриель Ренар, сьер де Сент-Мари, Пьер Пийон, стряпчий из Шатле, мэтр Беранже, стряпчий из Шатле, мэтр Пьер Бежар, стряпчий из Шатле, дядя по отцу, Симон Бедо, шорных дел мастер, второй опекун, мэтр Жак Бенгар, Жан Фрегаль, портной, Жан Фуко, парижский мещанин, друзья».

Если сравнить этот документ с брачным контрактом Мольера, становится ясно, что «неокрещенный младенец» — это Арманда, поскольку в 1662 году ей около двадцати лет. Тем более что других оставшихся в живых детей, кроме поименованных здесь и этого «младенца», у четы Бежар нет. Возможно, это ребенок, родившийся после смерти отца, в 1642 году. Внезапная кончина отца, денежные затруднения, с которыми пришлось столкнуться матери, объясняют задержку с крещением. Впрочем, те, кто убеждены, что Арманда — дочь Мадлены, не оспаривают, что она и есть «младенец», упомянутый в документе об отказе от наследства. Но они утверждают, что бумага эта фальсифицирована для пользы дела. Они ссылаются на то, что

Мадлена и Жозеф здесь названы несовершеннолетними, тогда как в 1643 году они уже достигли совершеннолетия. Но это значит закрывать глаза на то обстоятельство, что в 1641 году, когда умер их отец, Жозефу еще не было двадцати пяти лет, а Мадлене было только двадцать три года. В XVII веке совершеннолетними становились по закону в двадцать пять лет. Нужно учитывать возраст детей к моменту смерти отца, а не к дате подачи прошения об отказе от наследства. Следовательно, Жозеф и Мадлена названы несовершеннолетними в полном соответствии с правилами. Но зачем бы понадобилось искажать истину? Чтобы обеспечить гражданское состояние дочери Мадлены! Ибо при ее положении актрисы было бы очень нежелательно, чтобы стало известно о том, что у нее есть внебрачный ребенок! Это значит совершенно не понимать нравов и обычаев эпохи: от ответственности тогда, во всяком случае, не уклонялись. Если предположить, что Мадлена произвела на свет внебрачного ребенка, она бы признала его, как она это сделала с Франсуазой де Моден в 1638 году. Что до ее театральной карьеры, то она не могла бы от этого пострадать, тем более что репутация Мадлены как женщины нестрогих нравов уже сложилась, соответствовала ли она действительности или нет. И, наконец, то, что кажется самым важным, когда познакомишься с семейством Бежар: узаконить Арманду значит урезать наследство Мари Эрве. А им не следует пренебрегать: Мари Эрве кое-что спасла от краха! Признать Арманду сестрой означает для младших Бежаров, нуждающихся в деньгах и вовсе не бескорыстных, отдать пятую часть материнского наследства, — вещь немыслимая. Еще более невозможно допустить, чтобы трое стряпчих из Шатле и пятеро почтенных парижских буржуа согласились прикрыть такую проделку Мари Эрве и Мадлены. Они прекрасно знали, чьей дочерью была Арманда. В противном случае те и другие подвергались риску очень тяжелых наказаний (вплоть до смертной казни). Это все люди уважаемые: у них собственные дома, семейства, прочное положение. Итак, нет причин сомневаться в родственных отношениях Арманды, как они указаны в этом ходатайстве об отказе от наследства, даже несмотря на то, что ее свидетельство о крещении до сих пор не найдено.

Эти родственные отношения, впрочем, подтверждаются и брачным контрактом Мольера, точно указывающим родителей его будущей супруги: «Присутствовали: Жан-Батист Поклен де Мольер, проживающий в Париже, на улице Сен-Тома-дю-Лувр, в приходе Сен-Жермен-де-л'Осеруа, выступающий от своего собственного лица, с одной стороны, и госпожа Мари Эрве, вдова

покойного Жозефа Бежара, сьера де Бельвиль, при жизни своей кавалера, проживающая в Париже, на площади Пале-Рояль, выступающая в этом деле от лица госпожи Арманды Грезинды Клары Елизаветы Бежар, ее дочери и дочери вышесказанного покойного сьера де Бельвиль, в возрасте двадцати лет или около того…»

Отметим, что покойный Жозеф Бежар здесь назван кавалером и сьером де Бельвиль. Разумеется, никому не известно, где находится это владение Бельвиль, и нет доказательств того, что Жозеф имел звание кавалера, первую ступень в дворянской иерархии. В нотариальных актах довольно часто встречаются похожие ложные сведения, не имеющие иной побудительной причины, кроме тщеславия. При таких обстоятельствах можно считать, что, выходя за «сьера де Мольера», Арманда делает хорошую партию; естественно поэтому, что покойного Жозефа Бежара украшают вымышленным титулом и несуществующим поместьем. Особого значения все это, впрочем, не имеет, поскольку Жан-Батист такой же «сьер де Мольер», как Жозеф — «сьер до Бельвиль».

Чуть дальше читаем: «Перед лицом присутствующих вышесказанная госпожа мать вышесказанной госпожи будущей супруги обязалась дать и вручить вышесказанным супругам, ради вышесказанной госпожи ее дочери, накануне их свадьбы, сумму в десять тысяч турских ливров[127]».

Вот уже уязвимое место! Спрашивается, откуда «вышесказанная госпожа мать» (то есть Мари Эрве) могла раздобыть 10 000 ливров в приданое Арманде? Из того факта, что в 1664 году Женевьева Бежар приносит своему супругу только 4000 экю, делают вывод что на самом деле приданое Арманде дала Мадлена. Почему? А потому, что она была ей матерью. Верно, что Мари Эрве была вынуждена отказаться от наследства Жозефа Бежара, поскольку пассив предприимчивого смотрителя вод и лесов много превышает его актив. Но не менее верно и то, что между актом об отказе от наследства (1643) и свадьбой Арманды (1662) прошло девятнадцать лет. В 1659 году Мари Эрве потеряла своего сына Жозефа, актера мольеровской труппы; она ему наследует. Ходят слухи, что Жозеф оставил круглую сумму в золотых монетах, хранившихся в некоем сундучке. Значит, нет ничего невероятного в том, что Мари Эрве было по силам самой дать большое приданое Арманде. А то, что два года спустя Женевьева принесет только 4000 экю приданого Леонару де Ломени, своему супругу, нельзя считать решающим доводом: Женевьева уже старая дева; в 1662 году ей тридцать шесть лет, что по тем временам не первая молодость; ее мать имеет все

основания думать, что она не выйдет замуж. Да и обстоятельства брака с Ломени могут только побудить семейство к осторожности: Женевьева буквально бросается на шею жениху; она отдает ему все свое имущество, ничего не беря взамен. Наконец, из того предположения, что Мадлена помогла матери снабдить Арманду приданым, необязательно следует, что Арманда — ее дочь. Если Мадлена и питала особую нежность к младшей сестре, не вижу, что в этом такого уж необычного. Мадлена не замужем; братья и сестры — ее возможные сонаследники; поэтому юридически предпочтительнее, чтобы деньги шли как бы от Мари Эрве.

С другой стороны, существует версия Гримаре со слов все того же актера Барона, экс-возлюбленного Арманды. По Гримаре, известие о предстоящей женитьбе Мольера на Арманде привело бы Мадлену в бешенство; она бы сделала все возможное и невозможное, чтобы помешать этому браку и главное — не дать ему осуществиться на деле. Брак оставался бы фиктивным, если бы Арманда не взяла инициативу на себя. Гримаре пишет о Мадлене:

> «Это была женщина гордая и безрассудная, когда бывали задеты ее чувства; она предпочитала быть Мольеру возлюбленной, а не тещей: поэтому он бы все испортил, если бы объявил ей о своем намерении жениться на ее дочери. Он решил поступить так, ничего не говоря этой женщине…»

Но Мадлена присутствовала при подписании контракта: значит, ей все-таки сказали! Можно согласиться с Гримаре лишь в том, что касается ревности Мадлены. Она была любовницей Мольера, его подругой в течение почти двадцати лет. Младшая сестра похищает у нее человека, ради которого она пожертвовала своим талантом трагической актрисы. Если она ревнует, пытается отвоевать его, — это так по-человечески! Она славная женщина, вся ее жизнь о том говорит, но может ли она с улыбкой согласиться на роль покинутой любовницы, уже не внушающей прежних чувств?

Свидетельство о венчании в церкви Сен-Жермен-л'Осеруа также требует комментария. Оно составлено так: «В понедельник, двадцатого (1662). Жан-Батист Поклен, сын сьера Жана Поклена и покойной Мари Крезе [sic], жених, и Арманда Грезинда Бежар, дочь покойного Жозефа Бежара и Мари Эрве, невеста, оба из нашего прихода, что против Пале-Рояля, помолвлены и обвенчаны в один день…»

Если в гражданских актах иной раз возможна «подтасовка»

каких-то «личных данных», то с церковными документами дело обстоит иначе. Почему? Не потому, что святые отцы более щепетильны или лучше осведомлены, чем нотариусы, а потому, что сами заявители здесь строже держатся истины. Бумаги, которые они подписывают, представляются уже не людям, а богу, верховному судии Вселенной. В XVII веке страх загробной кары — не риторическая условность, это глубокое, искреннее и всеобщее чувство. Актеры, хотя и слывут отчаянными, остаются добрыми христианами, мучаются проклятием, наложенным церковью на их ремесло, и делают все возможное, чтобы это проклятие было снято. Если брачный контракт наделяет Жозефа Бежара титулом кавалера и сомнительным поместьем Бельвиль, то в свидетельстве о венчании сказано просто: «Арманда Грезинда Бежар, дочь покойного Жозефа Бежара и Мари Эрве…» Здесь уместна скромность; никто бы не осмелился надувать господа бога даже в самой малости. Церковная запись, следовательно, непреложно устанавливает родственные отношения Арманды.

Проходит десять лет. Мадлена лежит в постели больная. 10 января 1672 года она диктует свое завещание. 14 февраля она передумывает, снова зовет нотариусов, чтобы сделать приписку к завещанию. В завещании Арманда указана как единственная наследница Мадлены. Сторонники гипотезы «Арманда — дочь Мадлены» видят в этом решающий довод, бесспорное доказательство. По их мнению, завещание — логическое продолжение истории с приданым Арманды. И действительно, на первый взгляд тут есть от чего прийти в замешательство. Но внимательный анализ документа выявляет подлинный смысл, который придается здесь выражению «единственная наследница». Значение его оказывается настолько ограниченным, что могло бы служить доказательством обратного: Арманда — не дочь Мадлены.

На самом деле Мадлена вовсе не отказывает все свое состояние Арманде. Луи Бежар наследует строительный участок в предместье Сент-Антуан и ренту. Поясним. У Мадлены немногим более 20 000 ливров в наличных деньгах. Она могла бы просто отдать их Арманде из рук в руки; было бы естественно, чтобы она это сделала для своей дочери. Вместо того она поручает своим душеприказчикам, в частности художнику Миньяру, обратить эту сумму в «наследственное имущество», доходы с которого должны выплачиваться в виде пожизненной ренты из расчета 400 ливров Луи Бежару, 400 ливров Женевьеве и 400 ливров Арманде; излишки назначаются на богоугодные дела. Приписка изменяет это последнее указание: она позволяет Арманде распоряжаться остатком по своему усмотрению. Мадлена оговаривает, что по

смерти Луи и Женевьевы Арманде должны отойти обе их ренты, но не права собственности на имение. Если учесть, что Луи кроме ренты в 400 ливров получает участок в предместье Сент-Антуан, похоже, что предпочтение отдается ему. Для Арманды предусматриваются преимущества только в будущем. Намерения Мадлены предельно ясны: она делит свои деньги поровну между братом и двумя сестрами; кого она хочет обеспечить — это Эспри-Мадлену[128], свою крестницу, и ее будущих детей, а не Арманду. Если предположить, что Арманда ее дочь, нельзя понять, почему она лишает Арманду 800 ливров ренты и участка в предместье Сент-Антуан. Напротив, совершенно естественно, чтобы Мадлена позаботилась о будущем Эспри-Мадлены и составила завещание соответствующим образом. Мы видим, какую решающую важность обретает анализ этого текста.

Итак, подлинные, повторяющие, подтверждающие друг друга документы устанавливают личность Арманды. Слишком много почтенных, очень близко знающих Бежаров и Покленов людей поставили свои подписи под этими бумагами, чтобы оставалось хоть малейшее сомнение в их достоверности. К тому же это значило бы обвинять государственных чиновников в постоянном, систематическом мошенничестве. Невозможно вложить в эти бумаги какой-то иной смысл: они не содержат ничего, кроме того, что в них сказано.

Нашу гипотезу поддерживают еще три довода, правда, неодинаковой важности, но столь же убедительные, как сами документы:

— Первый: Мольер, если и не был образцом добродетели, всегда оставался слишком нравственным и уважающим приличия человеком, чтобы жениться на собственной дочери. Конечно, это не более чем наше личное ощущение; но подчеркнем, что множество свидетельств подтверждают безупречную порядочность Жана-Батиста.

— Второй: после жалобы Монфлери — или, вернее, после его подлого доноса — Людовик XIV не только не возбуждает преследований против Мольера и даже не лишает его своего покровительства, но и соглашается стать крестным отцом у старшего сына своего любимого актера. Благочестие короля показное; оп поглощен своими любовными похождениями и удовольствиями: лишнее основание проявлять особую щепетильность в вопросах морали, чтобы не раздражать политически опасное духовенство. У короля в распоряжении полиция. Очевидно, что если бы происхождение Арманды было хоть сколько-нибудь сомнительным, король не дал бы своего имени ребенку, родившемуся, может быть, от кровосмесительного

брака.

— Третий и, на мой взгляд, решающий: церковь, а точнее, Общество Святых Даров, после «Тартюфа» выбивалась из сил, чтобы опорочить Мольера. Мы увидим, как один священник дошел до того, что требовал костра, в предвкушении адского пламени, для этого «дьявола во плоти». Святоши неусыпно следят за личной жизнью каждого, при надобности поощряя доносчиков, без зазрения совести вынюхивая сведения в ближайшем окружении подозреваемого, образом действий напоминая скорее полицейскую организацию, чем благочестивое братство. А ведь кровосмешение считается самым чудовищным из преступлений, наказуемым смертью, и притом — как кстати! — через сожжение. Мыслимо ли, чтобы Шайка святош упустила возможность такой кары для Мольера, если он этой каре подлежал? Своим «Тартюфом» он возбудил ненависть столь яростную, что никаких иллюзий на этот счет не остается. Можно не сомневаться, что уж интимную жизнь Мольера святоши разглядывали в лупу. Они были бы счастливы запутать его в какую-нибудь скверную историю, куда и сам король не мог бы вмешаться. Как они злорадствовали бы, если б раскопали, что Мольер женился на своей дочери, на худой конец — на дочери своей бывшей любовницы, как ухватились бы за такое средство нападения на противника! Но, несмотря на самые дотошные разыскания, на все ловушки и сети, они не обнаружили ничего, что представляло бы интерес для правосудия или общественного мнения, ничего предосудительного с точки зрения закона или морали. В потоке брани по адресу Мольера — ничего, что касалось бы его брака или происхождения Арманды. Для того, кто хоть немного знаком с практикой и методами слежки Общества Святых Даров, тщательно процеживающего события частной жизни каждого человека, каждого квартала, такое молчание о многом говорит.

Итак, что же следует извлечь из этой груды доказательств? Истину. Истину, которая, может быть, не всем понравится, потому что она не украшена мишурой романтики или скандала. Арманда — дочь Мари Эрве, родившаяся после смерти отца, Жозефа Бежара, и сестра Мадлены, а также Луи и Женевьевы. Мольер совершил лишь неосторожность, женившись на сестре своей любовницы и дав тем самым повод к злословию и сплетням. Вот и все! Остальное — только нелепая легенда, сочиненная завистливыми комедиантами, не слишком разборчивыми в средствах соперниками и полуголодными журналистами. Шли годы, каждый биограф пересказывал своих предшественников, и легенда постепенно «совершенствовалась», обрастала подробностями, как снежный ком. Если мы приложили столько

усилий к тому, чтобы ее разрушить, то, разумеется, не из наивного стремления представить Мольера святым, а из уважения к истине. Не для того, чтобы оправдать Мольера любой ценой, а потому, что в его случае правда всегда превосходит вымысел, каким бы увлекательным и дразнящим воображение этот вымысел ни был. Кроме того, нужно было разобраться в «деле Арманды», выяснить, оказалось ли у Мольера достаточно малодушия, чтобы поддаться кровосмесительной страсти, и достаточно храбрости, чтобы бросить такой опасный вызов обществу, — или он совершил лишь извинительный проступок, женившись на молоденькой сестре своей старой любовницы. История эта важна не только сама по себе, здесь ключ к характеру Мольера. А теперь, после необходимых объяснений, мы можем закрыть папку с документами и, оставив позади эти трудности, снова поплыть по течению нашего рассказа.

МАДЕМУАЗЕЛЬ МЕНУ

«Росток листочки распустил,
Ползет, но не хватает сил
Еще, чтоб, выпрямившись, смело
Обвить цветущей ивы тело.
И ветку ствол к нему спустил
И протянул нетерпеливо.
И так росток пригож и мил,
Что шелестит и плачет ива
И на траву глядит ревниво.
«Тебя вот-вот, — твердит ростку, —
К своей верхушке привлеку».[129]

Эти стихи, посланные Шапелем своему другу Жану-Батисту, оставались бы загадкой, если бы сам автор не позаботился их разъяснить: «Вы покажете эти изящные стихи только мадемуазель Мену; ведь речь в них идет о ней и о вас».

Мадемуазель Мену — это Арманда. Она получила такое прелестное прозвище благодаря своей хрупкости: мадемуазель Меню[130], или из-за рано приобретенного умения ластиться по-кошачьи: мадемуазель Мину[131]. Совсем маленькой она ездила за труппой Мольера вместе с Мадленой Бежар и Мари Эрве. Ее след можно отыскать в Лионе, в 1652 году. Она играет роль юной нимфы Эфиры в «Андромеде» Корнеля. Она растет как дочь труппы — из города в город, от спектакля к спектаклю, среди актерских интриг, пирушек и перебранок, учась кое-как, набираясь познаний из комедий или из соленых шуток, которыми обмениваются друзья ее сестры и завсегдатаи кабачков. Но она неглупа, тонка как стрела умом и станом. Мольер к ней привязан. Он обращается с ней как с дочерью, дает ей уроки, не подозревая, разумеется, о том, что со временем на ней женится. Он чувствует исходящее от нее смутное, невинно-порочное очарование еще девочки, но одновременно уже наполовину женщины, мешающей первые уловки кокетства с ребяческими проказами. Арманда забирается к нему на колени, обвивает его шею тонкими ручками, целует его — она видела, как это делают, — и называет его «мой муженек». Он принимает игру. Но смех и шалости не развеивают странного волнения, которое вызывают в нем слова «мой муженек» и эти по-детски милые нежности. Нет, конечно, ни о чем дурном он не помышляет; а все же его непостижимо тянет к ласковой маленькой подружке; и он, который уже так глубоко познал сердца людей, своего сердца не остерегается. Арманда

подрастает. С годами она становится дразняще привлекательной. Красавицей ее не назовешь, но ее взгляд, ее обаяние имеют власть, о которой она начинает догадываться. Мольер, наверно, долго колебался, боролся с собой: не из-за происхождения Арманды и возможных последствий, а из-за разницы в возрасте. Он, который так безжалостно насмехается над стариками, волочащимися за молоденькими девушками и поделом одураченными, он, который так красноречиво защищает право юных любить и выбирать друг друга, — вот он и сам попался в эту ловушку! Ему сорок лет; Арманде едва исполнилось двадцать. Ее обвиняют — похоже, без особо веских оснований — в том, что она была порочна чуть не с детских лет, что ею двигало честолюбие. Чувствуя в себе призвание актрисы, она якобы желала не преодолевать ступенька за ступенькой путь к вершинам профессиональной карьеры, а взлететь туда одним броском, сразу же получив главные роли. Единственным способом беспрепятственно этого добиться было женить на себе Мольера. Все это очень легко сказать. Для нас же дело не в том, чтобы кого-то оправдать, кого-то осудить, а в том, чтобы попытаться сквозь путаницу показаний в этом судебном разбирательстве пробиться к обеим истинам — истине поступков и истине намерений, то есть к психологической правде, которая одна только и имеет значение. Из-за странных обстоятельств ее рождения, из-за той боли, которую она причинила Мольеру, к Арманде почти всегда были несправедливы. Тут тоже сохраняют силу сплетни современников, нападки Гримаре, озабоченного лишь тем, чтобы обелить своего героя, порой за счет его близких. Нет человека, который был бы скроен из одного куска. Положим, Арманда честолюбива; но столь же вероятно, что ее почти дочерняя привязанность к Жану-Батисту со временем была помножена на бесконечное восхищение писателем. У юного существа от восхищения до любви рукой подать, потому что восхищение всегда смешано с самым нежным участием. Сочинения, уже написанные и будущие, широко раздвигающие границы обыденного существования, подменяют живого человека, из-под чьего пера они выходят. Молодая женщина видит перед собой не мужчину, но пылкие мечты, им вызванные. Она жаждет проникнуть в этот мир, который он создал, который он еще создаст. И чего же лучше, чем заставить его полюбить себя, быть всегда рядом с ним? История очень банальная, хотя и упоительная. Пробуждение иной раз бывает мучительно, но то, что прожито, не изглаживается, не забывается. Этим и объясняется поведение Арманды после смерти Мольера, долго остававшееся загадкой. А между тем оно так понятно; именно в

тех трудных обстоятельствах Арманда проявит свою подлинную сущность и, защищая дело мужа, узнает сама себя. За капризами, кокетством, женским эгоизмом — какая внезапно откроется верность мертвому, какое величие! Но, разумеется, скажут, что она руководствовалась соображениями собственной выгоды, чтобы не потерять авторские гонорары покойного. Все, что делает Арманда, неизменно оборачивается против нее.

ПРЕКРАСНАЯ АМАРАНТА

Итак, он понимает, что любит ее. Он хочет, чтобы она принадлежала ему одному. Он не может без нее обойтись. Мы уже говорили — Мольер не то чтоб отъявленный ветреник и ловелас, но и никак не образец добродетели. Он обманывал Мадлену с другими актрисами, которые, конечно, только того и ждали. Мадлена по доброте душевной, а может быть, сама занятая другими поклонниками, смотрела на это сквозь пальцы: Мольер всегда к ней возвращался. Они были не только и не столько любовниками, сколько друзьями, товарищами, делавшими одно дело. Как вела себя Арманда перед лицом страсти, которую она зажгла и, без сомнения, верила, что разделяла? Сопротивлялась ли она или, напротив, тащила старичка к алтарю? В Полном собрании сочинений Мольера есть такое любовное стихотворение — единственное, но, на наш взгляд, многозначительное:

«Пусть этой ночью ранит вашу душу
Амур, пусть на меня укажет он.
Я наконец ваш долгий сон нарушу.
Ведь жизнь без страсти все равно, что сон.

Не бойтесь опрометчивого шага.
В любви не столько зла, сколь мнится вам.
Когда вы любите, и зло есть благо.
Вы рады и страданью, и слезам.

Нет, зло любви заключено не в этом,
А в том, чтобы скрывать любовь свою.
О поделитесь же со мной секретом,
Который в вашем страхе узнаю.

Как это рабство не назвать счастливым?
Желанным этот не назвать закон?
Царите вы. Сердца подчинены вам.
Но никому Амур не подчинен.

К его бесчисленной примкните свите,
Пройдите, Амаранта, этот путь.
Пока любимы вы, мой друг, любите.
Года уйдут — обратно не вернуть».[132]

Амаранта, Арманда — нет сомнений, кому посвящены эти стихи. Привыкший к легким и недолгим любовным связям, Мольер, должно быть, страдал от нехотя данных и не сдержанных обещаний, от разбуженных и обманувших надежд. Он блаженствует и терзается, тревожится и верит. Он боится, как бы какой-нибудь белокурый красавчик-щеголь не отнял ее у него. Он знает, что силы будут неравны. На сей раз Гримаре говорит совершенно справедливо: «Невинное удовольствие от игры с ребенком сменилось у Мольера самой сильной страстью, какую может внушить возлюбленная».

Ведь это он сделал из мадемуазель Мену прекрасную Амаранту, из девочки, называвшей его «мой муженек», — остроумную, насмешливую девушку, слишком хорошо знающую цену своей красоте. Бедный Пигмалион, влюбленный в обольстительную и холодную статую, которую сам изваял!

Лагранж записывает в «Реестре»: «Прежде чем возобновить представления в Пале-Рояле после пасхи, господин де Мольер попросил два пая вместо одного, как до сих пор. Труппа согласилась их ему назначить, для него и для его жены».

Значит, брак был делом решенным в апреле 1661 года. Между тем Мольер женился на Арманде только в феврале 1662 года. Чем объяснить эту отсрочку — ссорой, серьезными осложнениями с Мадленой, болезнью? Вот еще одно темное место, в котором при нынешнем состоянии мольеристики разобраться не удалось.

По Гримаре, Арманда, «став госпожой де Мольер, словно почитала себя возведенной в герцогское достоинство». Что здесь удивительного? Так ли уж редко случается, что молодая женщина извлекает некое тщеславное удовольствие из своего нового положения супруги? Арманда могла, должна была гордиться тем, что стала женой Мольера, знаменитого человека, нежного и пылкого влюбленного. Все беды произошли оттого, что они оба приняли призрак любви за саму любовь.

XIV АКТЕРСКОЕ «САМОУПРАВЛЕНИЕ»

АКТЕРСКОЕ «САМОУПРАВЛЕНИЕ»

Шапюзо дает такое остроумное описание актерских нравов в XVII веке:

> «Во всем мире не сыскать людей, которые больше бы любили монархию и выказывали больше ревности к ее славе, чем актеры; но между собой они не терпят монархов; они не желают подчиняться единоличной власти, и даже тень ее их пугает. Образ их правления, однако, не совсем демократический, среди них есть и свои аристократы… Актерские труппы, как оседлые, так и бродячие, странствующие по провинциям и называемые «деревенскими труппами», не входят в единую республику. Каждая труппа живет сама по себе, у нее свои, отдельные от других интересы, и до сих пор им не удавалось заключить прочный союз. Хотя их нравы и обычаи схожи и они следуют одним и тем же законам, у них нет ни амфиктионов[133], ни общего совета, как у семи городов Греции; короче, это государства, не соединенные и не слишком доброжелательные друг к другу… Впрочем, я думаю, что то же самое происходит между всеми государствами, всеми городами, всеми семействами на земле, и актеры тут не составляют исключения».

В 1662 году, в год женитьбы Мольера, в Париже четыре труппы: Бургундский отель, Маре, Итальянцы и труппа Мольера; две последние чередуются на сцене Пале-Рояля. Итальянцы получают от короля субсидию в 15 000 ливров, Бургундский отель — 12 000 ливров. Актеры театра Маре, называющие себя «Труппой на содержании Его Величества», также получают вспомоществование. Что до Труппы Месье, то, хотя теоретически она может надеяться на субсидии от брата короля, на деле ей ничего не перепадает. Достаточно ли теперь ясен намек на ревность актеров к славе монархии? Но покровительство короля еще важнее и дороже, чем денежная поддержка. Надо сказать, что Король-Солнце, обожающий зрелища, оказывает такое покровительство актерам, и Мольеру особенно, очень щедро.

Какова внутренняя организация этих актерских «компаний», или трупп? Шапюзо язвительно замечает, что если среди них и есть свои аристократы, единоличной власти большинство актеров не терпит. Это значит, что они признают только превосходство таланта и готовы подчиняться лишь самому одаренному из них. Как действует такой механизм, можно вплоть до мелких подробностей выяснить из договора о создании Блистательного театра, документа, составленного, без сомнения, по образцу других подобных. По существу в нем сказано, что:

— Ни один член труппы не может ни покинуть ее сам, ни быть из нее исключенным без предупреждения за четыре месяца (очевидно, что постоянство состава очень важно для дела).

— Ни один актер не может отказаться от роли, которая ему назначена; мы помним, что только Мадлена Бежар была освобождена от такого обязательства, но это как раз и есть исключение, подтверждающее правило.

— Труппа принимает решения большинством голосов, и никто не имеет права уклоняться от выполнения таких решений.

— Когда актер уходит из труппы, соблюдая все предусмотренные для того условия, он получает обратно свою долю расходов на декорации и прочее со времени своего вступления в труппу до даты ухода; размеры этой суммы определяются с общего согласия.

— Те, кто покидает труппу, нарушив при этом какие-то правила, или кого исключают за профессиональную погрешность, не могут рассчитывать на возмещение расходов. Те, кто покидает труппу злонамеренно, должны возместить ей убыток, и в известных обстоятельствах она может предъявить права на их движимое и недвижимое имущество.

— Скорее, частный случай: основатели Блистательного театра обязались выплатить труппе значительный штраф, если уйдут из нее до того, как начнутся представления.

Итак, юридически театральные труппы представляют собой что-то вроде компаний с ограниченной ответственностью. Доходы и расходы у них общие. Каждый актер получает свой пай из того, что остается за вычетом расходов театра из всей суммы. Эти паи строго равны между собой. Однако актеры, постоянно занятые лишь на второстепенных ролях, получают только половину или четверть пая. Тем, кого приглашают на время, платят поденно; их называют «гажистами»[134] (и действительно, их вознаграждение и есть жалованье). Мольер лично будет иметь право на двойной

пай, как актер и как автор. Очень быстро повсеместно распространяется обычай (уже действующий в Бургундском отеле) создавать пенсионную кассу для престарелых актеров. Шапюзо, почти всегда точный:

> «Среди установлений их республики одно заслуживает быть упомянуто особо. Они не хотят допускать, чтобы в их государстве были бедняки, и никому из своих не дадут впасть в нищету. Когда годы или какие-то недуги вынуждают актера покинуть сцену, лицо, которое занимает его место, обязуется выплачивать ему приличный пенсион до самой его смерти, так что с той минуты, как достойный человек поступает в парижский театр, он может рассчитывать на добрый доход в 3 или 4 тысячи ливров, пока работает, и на достаточную для прожитья сумму, когда захочет уйти».

Если подсчитать средний заработок Лагранжа, основываясь на его «Реестре», то действительно окажется, что актер труппы Жана-Батиста, получающий полный пай, имеет 3690 ливров в год.

ВЫСШИЕ И НИЗШИЕ ДОЛЖНОСТНЫЕ ЛИЦА В ТЕАТРЕ

Кто ведет счета труппы? Казначей, которому кассир приносит ежедневную выручку и который сразу же распределяет деньги по актерским паям, изъяв какую-то часть на общие расходы. Он же откладывает сумму, необходимую для поддержания в порядке материальной части театра и уплаты авторских гонораров. Его, разумеется, выбирают из актеров труппы, и труды его не вознаграждаются. Так же обстоит дело с секретарем труппы, который ведет ее архивы. Лагранж совмещает две эти должности и обе исполняет примерно. Есть еще контролер, в чьи обязанности входит проверять работу казначея и секретаря; это что-то вроде финансового распорядителя. Шапюзо с полным основанием говорит о честности этих «высших должностных лиц», о том безусловном и заслуженном доверии, которое товарищи к ним питают:

> «В театре Маре, — рассказывает он, — два ключа от двух разных замков хранились у особо назначенных членов труппы, чтобы избежать каких-либо злоупотреблений; но ныне это уже не в обычае ни у одной из двух трупп, и между актерами нет такого крепкого доверия, в коем не таилось бы хоть на грош подозрительности».

Еще одно важное «должностное лицо» — «оратор», то есть человек, делающий объявления. Деликатная роль, требующая личного обаяния, умения не лезть в карман за словом, известной смелости. По окончании спектакля «оратор» обращается к зрителям и рассказывает о пьесе, которая пойдет на следующий день. Ведь в то время единственным средством рекламы были афиши; у Труппы Месье они красные, черные и белые; имя автора на них едва упомянуто. Имен актеров нет вовсе. Тут главное — сказать то, что может привлечь публику. Вот пример:

> «Актеры короля на содержании Его Величества
>
> Поскольку нынче пора веселых развлечений, мы надеемся славно вас потешить, обещая вам завтра, во вторник, 11-ый день февраля, забавную *Комедию о Жодле-господине,* господина СКАРРОНА; с танцем Скарамуша, который никак не может вам не понравиться. В пятницу, непременно, *Любовь капитана*

Матамора, или Комическая иллюзия, господина КОРНЕЛЯ старшего.

Ожидаются великолепные машины в Золотом руне.

В отеле Маре, на Старой Храмовой улице, в два часа».

«Оратору» надлежит развивать содержание такой афиши, привлекать зрителей, при надобности отвечая на их вопросы блестящими, остроумными репликами, — словом, завязывать диалог. Следовательно, он обязательно должен быть актером, которого публика любит, чьи речи предвкушаются, выслушиваются затаив дыхание. Манера «ораторов» в каждом театре своя. В Маре «ораторствует» Мондори, потом д'Оржемон, потом Флоридор, наконец, Ларок, о котором Шапюзо говорит, что он поддерживал этот театр «своей честностью и храбростью, представив отменные доказательства того и другого в трудные времена, когда труппа подвергалась большим опасностям». В Бургундском отеле это знаменитый Бельвю, затем Флоридор, затем Отрош. Флоридора Шапюзо описывает так: «Когда он появлялся на сцене, среди собравшихся воцарялась совершенная тишина, и его краткие, изящно составленные речи выслушивались иной раз с таким же удовольствием, как и сама комедия».

В Пале-Рояле это Мольер. Он любит говорить на публику, с публикой. Он владеет искусством нравиться, устанавливать полезные и сердечные контакты. Его импровизации создают дружескую обстановку. Гравюра Симонена запечатлела его для нас в этом качестве. Он выходит вперед в костюме Сганареля, с шапкой в руке, с улыбкой на губах, голова склонена к левому плечу, ноги почти в балетной позиции. Наверно, сейчас полетит в зал остроумное словечко. Это продувная бестия, лукавый простачок, сама скромность — но с хитрецой, а то и с колкостью на устах, впрочем, беззлобной. Он сумеет подхватить шуточку, брошенную из зала. Его сверкающие из-под густых, изогнутых бровей глаза словно ждут вопроса, подстрекают его задать. Он любит своих слушателей за то, что они любят его, это очевидно. Тут начинается еще одна брызжущая весельем пьеса, которая к вящей радости зрителей рождается у них на глазах и успех которой зависит от них самих. Игра, в которой все могут участвовать, а потом, выйдя из театра, этим хвастаться. После 1664 года Мольера здесь сменит Лагранж; он будет исполнять свою роль с тактом и вкусом, хотя и без такого блеска; но к тому времени репутация труппы упрочится, а Мольер уже серьезно болен и едва ли в силах давать это дополнительное

представление после спектакля.

Шапюзо хвалит Ларока за храбрость, что может показаться странным. Дело в том, что в задачу «оратора» входит и поддержание порядка. А неприятные происшествия нередки и опасны: солдаты отказываются платить за билеты, тяжело ранят привратника, врываются в зал; потасовка во время представления, пьяные или помешанные лезут на сцену, и так далее. Мы потом извлечем несколько таких эпизодов из записей Лагранжа.

«Низшие должностные лица» не в лучшем положении; но им по крайней мере платят. Кассир собирает выручку и считает деньги; это, конечно, не синекура. Привратник, как следует из самого слова, отпирает и запирает двери, обходит помещение, следя, чтобы не вспыхнул пожар и не было какого вреда от злоумышленников. Смотрители у дверей — их тоже называют привратниками — проверяют билеты; они-то и подвергаются наибольшей опасности побоев. Их подбирают соответственно — в «Реестре» Лагранжа за 1661 год такая многозначительная (и не единственная подобная!) пометка: «Выдано Сен-Жермену, привратнику, ввиду его раны, 55 ливров».

Есть еще должность «снимателя нагара со свеч»; тут пояснений не требуется. Художник театра — это декоратор на постоянной службе; в его обязанности входит не только рисовать и подправлять декорации, но и самому руководить их установкой. Для особенно ответственных случаев приглашают художников со стороны и известных машинистов, которые продают свои услуги очень дорого. Суфлер называется переписчиком. У него функции те же, что и в наше время, но в XVII веке, когда лишь очень немногие пьесы удостаиваются чести быть напечатанными, ему приходится еще и переписывать текст и раздавать его актерам. Шапюзо по справедливости воздает хвалу этой маленькой, но очень нужной должности, требующей столько же присутствия духа, сколько психологического чутья:

> «Во время представления он обязан стоять в углу сцены с пьесой в руках и смотреть в нее не отрываясь, чтобы выручить актера, ежели того подведет память; на языке школяров это называется «подсказывать»[135]. Он должен потому быть весьма осмотрителен и уметь верно судить, когда актер останавливается намеренно и делает нужную паузу, чтобы не шептать ничего в это время, что только смутило бы актера, а не помогло ему. Я видел, как в подобных обстоятельствах актеры кричали слишком ретивому суфлеру, чтобы он помолчал, потому ли, что не нуждались в его услугах, или чтобы показать,

что тверды памятью, хотя она и могла бы им изменить. Суфлер также должен стараться, чтобы голос его был слышен только на сцене и не достигал партера, дабы не давать повода для смеха иным слушателям, которые смеются всему и громко хохочут в таких местах комедии, где другие не нашли бы причины даже улыбнуться».

Из очень тонких замечаний Шапюзо видно, что еще сохраняется кое-что от атмосферы старинных фарсов, что между актерами и зрителями нет еще жесткой преграды, раз первые смешат последних, браня незадачливого суфлера. Еще жива непринужденность, царившая на ярмарочных представлениях. Знаменитым актером можно восхищаться, но это не значит, что нужно уважать его человеческое достоинство. Быть актером одновременно и легче и труднее, чем в наши дни.

ПУБЛИКА

Театральные залы — это больше не унылые прямоугольники, служившие прежде для игры в мяч и кое-как приспособленные. По своему устройству и пышности отделки они уже напоминают современные театры. Прямоугольник приближается к овалу. На боковых стенах размещается несколько ярусов лож, тем менее роскошных, чем выше они находятся. Сцена и партер имеют наклон в разные стороны. Но зрители располагаются иначе, и некоторые отличия стоит подчеркнуть.

Нелепый обычай, завезенный, говорят, из Англии, требует, чтобы по бокам сцены, впереди декораций, разумеется, были расставлены кресла. Эти места раскупают, правда, за большую цену богатые зрители, прежде всего аристократы, радующиеся такой возможности покрасоваться. Те, у кого нет кресла, толпятся стоя у кулис, как на очень точной и подробной гравюре Лепотра. Эти франты буквально заполоняют сцену, болтают в полный голос, заговаривают с актерами, мешая им, а то и создавая непереносимый беспорядок. Порой их собирается на площадке так много, что актеры с трудом могут по ней передвигаться. Что еще хуже, они иногда заслоняют актеров от партера. На этот немыслимый обычай и намекает Мольер в «Докучных». Эраст описывает со всеми подробностями, как появляется человек, «весь в кружевах», как он с шумом усаживается, перекрывает голоса актеров, неся «какой-то вздор». Легко можно представить себе, как Мольер, легко ранимый, поглощенный своим искусством, страдал от тесного соседства этих болтливых, обряженных в ленты и перья мартышек. Если монолог Эраста и открыл глаза самым разумным, то обычай все-таки остается в силе, поддерживаемый, увы, самими актерами, потому что он служит дополнительным — и весьма существенным — источником дохода. Светские люди стараются быть поближе к актерам не для того, чтобы лучше изучить их игру, не упустить ни одного их движения, а чтобы выставить на всеобщее обозрение свои красивые костюмы, свои бантики и розочки, ливреи своей челяди, словом, *показаться* народу! Мольер имел смелость высмеять их не исподтишка, а прямо в глаза, с близкого расстояния, изобразив их манеры, их благовоспитанное сюсюканье, их язык, их одежду. Сцену очищают от их присутствия только в исключительных случаях: для зрелищных пьес, требующих сложной машинерии, разнообразных декораций, создающих ощущение перспективы, добиться которого можно, только используя всю глубину площадки.

Нынешние кресла партера, то есть самые дорогие места, тогда были самыми дешевыми, стоячими. Стульев в партере не было. Поэтому женщины туда не допускались, они занимали ложи, в которых вообще были по восемь мест, но где обычно сидели только четыре дамы — мешали широкие фижмы.

Разумеется, знатные зрители (те, что размещаются на сцене и в ложах) не всегда сходятся во вкусах с партером, впрочем, более многочисленным и своими свистками и аплодисментами в конечном счете решающим судьбу пьесы. «Смейся же, партер-тупица, смейся!»[136] — восклицает «тонкий ценитель». Партер не интересуется мнением литераторов; он развлекается, как хочет, и позволяет себе не оглядываться на пустоголовых салонных острословов. Мольер обязан ему своим успехом. На всем своем беспокойном пути он опирался на две, казалось бы, противоположные силы: на народ и Людовика, стоячий партер и Короля-Солнце. Остальным понадобятся долгие годы, чтобы понять его величие или просто лицемерно капитулировать перед его торжеством; это не относится лишь к Буало и Лафонтену.

Добавим еще, что все чаще в зале устраивается буфет. Там торгуют, в зависимости от времени года, горячими или прохладительными напитками, фруктами и… жареным картофелем. Зимой можно погреться у большой печи в глубине зала, а «чистая публика» отправляется в фойе[137] (названное так по огню, пылающему в камине). Здесь надушенные щеголи и стареющие вельможи-ловеласы без помех встречаются с актрисами.

Наконец, последняя справка: если при Генрихе IV и Людовике XIII представления давались только по утрам, то затем спектакли стали начинаться в пять часов и кончались к ужину. По вечерам их давали лишь в исключительных случаях.

XV «УРОК ЖЕНАМ»

Введение

Вернемся на несколько месяцев назад. 22 августа 1661 года, то есть вскоре после праздника в замке Во, Лафонтен сочиняет такое послание своему другу Мокруа по поводу «Докучных»:

«Мольера сочиненье это.
Искусство и талант поэта
Очаровали всех подряд.
По мне сей человек. Я рад,
Что славное Мольера имя
Звучит, наверно, даже в Риме.
Припомни-ка, давным-давно
Меж нами было решено,
Что строгий вкус его творений
Теренция напомнит гений.
Мы Плавта площадным шутом
С Мольером рядом признаем
И дольше в театральном кресле
Сидим, чем раньше, только если
Прекрасна пьеса не игрой,
In illo tempore[138] смешной,
А тем, что нашей сцене внове, —
Тем, что в комедию внесен
Правдоподобия закон».[139]

«Докучные», наперекор хулителям, продолжают идти с успехом в Пале-Рояле и «на визитах». Лагранж помечает, что за год (с 25 апреля 1661 до 26 марта 1662 года) его пай составил 4310 ливров 9 су. По истечении ежегодного перерыва театр, в котором теперь тринадцать актеров на полный пай, снова открывает сезон в пятницу 21 апреля 1662 года, после пасхи. Труппа отправляется «на визит» к госпоже де Суассон и господину де Ла Фейяду, герцогу, который так жестоко обойдется с Мольером. Немного позже труппа пополнится еще двумя актерами, Брекуром и Латорильером.

Гийом Маркуро, сьер де Брекур, родился в 1638 году. Ему, следовательно, двадцать четыре года. Он вырос в театре. В 1659 году он женился на Катрине Десюрли; в то время он работал в труппе Маре. Он покидает этот театр в 1662 году и переходит к Мольеру, от которого в 1664 году уйдет в Бургундский отель. Он одновременно и драматург; среди его пьес — поставленная в

1682 году «Тень Мольера».

Франсуа Ленуар, сьер де Латорильер, — фигура не совсем обычная. Он родился в 1626 году, был капитаном в Лотарингском полку, прежде чем жениться на дочери директора театра Маре. После этого он поступил на сцену и оставался в Маре, под крылышком у тестя, до 1662 года. В мольеровской труппе он приобретет известное положение, — мы увидим, что он будет сопровождать Лагранжа в его поездке к Людовику XIV под осажденный Лилль, по делу «Тартюфа». Как и Брекур, он тоже пописывает. Это к нему перейдет после смерти Мольера роль Мнимого больного. Потом он поступит в Бургундский отель, вместе с четой Боваль и Мишелем Бароном.

Успех все растет. То было счастливое время.

> «В субботу 24 июня, — записывает Лагранж, — по приказу короля труппа отправилась в Сен-Жермен-ан-Лэ. Мы играли перед Их Величествами тринадцать раз. Труппа вернулась в пятницу 11-го августа. Король дал труппе 14 000 ливров, полагая, что в ней четырнадцать актеров на полный пай. Между тем их было пятнадцать. Королева-мать пригласила актеров Бургундского отеля, которые умоляли ее предоставить им случай услужить королю. *Они очень завидовали труппе Мольера».*

10 сентября труппа у маршала де Граммона. В октябре ее зовут в Лувр. 17 ноября она ставит пьесу «Тоннаксар» некоего Буайе, которому актеры отдают «сто полулуидоров в кошельке, шитом золотом и серебром» (то есть 550 ливров). Эта подробность не просто сама по себе занятна. Она дает представление о том, как растут авторские гонорары. Приблизительно такую же сумму труппа назначает Мольеру за его комедии.

ТА ПЛЕНИТЕЛЬНАЯ КРОТОСТЬ…

Тем временем Мольер не перестает работать. Он счастлив, чтобы не сказать — блаженствует. И если счастье его не безоблачно, он надеется, что оно таким еще станет: супружеское согласие не всегда приходит сразу; порой его приходится добиваться долго и терпеливо. Возможно, что в интимных отношениях с мужем Арманда проявляет добрую волю, если восторга и не испытывает. Карта, которую Мольер собирается разыграть, — успех. Ослепить Арманду, как это было в замке Во, где он единственный из актеров труппы казался на короткой ноге с вельможами, где Арманда слышала, как Людовик XIV его хвалил, и в выражениях не просто приличествующих случаю, а самых теплых, предлагая вывести в пьесе Сокура! Мольер осыпает ее подарками, удовлетворяет малейшие ее желания, сорит деньгами, будучи щедр от природы и желая, чтобы его молодая жена имела оправу, достойную ее красоты. Арманда чувствительна к такому вниманию; она еще не испробовала по-настоящему своих чар на мужчинах; в этом она неопытна. Среди стольких соблазнов — и главный исходит от этого юного женского тела — Мольер снова берется за перо. Он решает, впрочем, не торопясь, вернуться к теме, сулящей верный успех, — к теме «Урока мужьям». Между «Уроком женам» и жизненной ситуацией самого Мольера совпадение слишком явное, чтобы историки не сделали из него решительных выводов. По их мнению, Мольер, обнаружив истинное лицо Арманды, черпал вдохновение в своем несчастье, рисуя характеры Агнесы и Арнольфа. Но даты не сходятся. В то время как он пишет новую комедию, Арманда еще не выставляет против него «насмешек лед», как Агнеса против своего старикашки. Он еще в том периоде, когда супруг питает восхищение и нежность к молодой женщине, разделяющей его ложе. Он позабыл свои горести. Ему не сорок два года, а тридцать! Любовь и успех увенчивают наконец его усилия. Не новую жизнь он начинает — жизнь впервые начинается для него. Увы!

Он посвящает комедию Генриетте Английской, жене покровителя труппы — Месье, брата короля. Эта принцесса, покинутая своим супругом, имеет большое влияние на Людовика XIV, который питает к ней чувство, близкое к любви, и безгранично ей доверяет; это она исторгнет у Боссюэ[141] прекраснейший из его скорбных воплей: «Мадам умирает! Мадам мертва!..» В своих «Записках о Людовике XIV» Ла Фар рисует ее так:

> «Она была наделена умом сильным и тонким, здравомыслием, чувством изящного, душой возвышенной и справедливой; зная все, что следовало бы сказать, она иногда не делала этого. В речах своих она неизменно выказывала кротость, коей не сыскать у других королевских особ. Не то чтобы в ней было менее величия, но она умела проявлять его более непринужденно и более трогательно, и, обладая столькими божественными достоинствами, оставалась человечнейшим существом на свете. Я сказал бы, что она завладевала сердцами, вместо того чтобы оставлять их на свободе, и что это давало повод думать, будто она была рада всем нравиться и притягивать к себе самых разных людей».

Стоит сопоставить этот выписанный тонко и проницательно портрет с посвящением «Урока женам». Мы не знаем, что говорила Мадам Мольеру; об их беседах напоминают только эти несколько строчек. Но в них пробивается такое скрытое волнение, так явственно сквозит родство душ, что мы вправе предположить: Мадам угадала человеческую доброту и гениальность Мольера, она не просто «покровительствовала» ему при дворе, поддержку эту оказывала натура тонкая и глубокая. Посвящение резко отличается от прочих, где так или иначе чувствуется вымученность. Это же идет от благодарного сердца и бесконечно превосходит обычную формальную лесть:

> «…С какой бы стороны ни взглянуть на Ваше высочество, всюду открывается взору преизбыток славы и преизбыток достоинств. Вам придают блеск звание и происхождение, что заставляет весь свет почитать Вас. Вам придает блеск умственное и телесное изящество, что заставляет всех, кто Вас видит, восхищаться Вами. *Вам придают блеск душевные Ваши качества, что — смею сказать — заставляет всех, имеющих честь в Вам приблизиться, любить Вас: я говорю о той пленительной кротости, которою Вы умеряете величие Вашего звания, о той очаровательной доброте, о той великодушной приветливости, которую Вы почитаете за должное выказывать всем».*

Поразмыслим: по социальному положению пропасть отделяет эту дочь и сестру королей от комедианта Жана-Батиста. Однако Мадам росла и мужала в несчастье. Революция, так больно по ней ударившая, рано показала ей всю тщету и хрупкость «звания и

происхождения», которыми так восхищается — или делает вид, что восхищается, — Мольер. Родные души понимают, любят и поддерживают друг друга без слов, невзирая на титулы. Несомненно, Мольер нашел в Мадам новый для него тип женщины — пленительную кротость, скрывающую душу прямую и сильную, изысканную любезность в соединении с острой проницательностью, не возвышенный, но ясный взгляд на жизнь, изящество и красоту, на сей раз лишенные кокетства, потому что ни в чем не нуждаются, аристократичность — а к этому качеству Мольер на удивление чувствителен, — основанную на совершенной простоте и сопровождающуюся подлинной добротой к людям, постоянной готовностью понять и помочь, которую иные путают (Ла Фар на это намекает) с жаждой популярности и которая на самом деле есть лишь проявление живого интереса к каждому человеку, откуда бы он ни появился и кто бы он ни был. Ее влияние на Людовика XIV гораздо больше, чем обычно думают. Король, по молодости лет еще не до конца избавившийся от мальчишеской угловатости, становится более утонченным от соприкосновения с этой великодушной и сдержанной женщиной. Что Мольер понимал такие вещи и окольными словами выражал их, неудивительно. Его искусство — комедия, но вечно беспокойная часть его сердца лелеет глубокие чувства и предпочитает сосредоточенное, молчаливое, тайное раздумье блеску диалогов. И такая перемена уже заметна по его портретам: взгляд больше не сверкает, он становится задумчив и внимателен, он уже затенен грустью.

АРНОЛЬФ

«Урок женам» поставлен во вторник 26 декабря 1662 года в Пале-Рояле. Лагранж отмечает, что сбор составил 1518 ливров, то есть на каждый актерский пай 83 ливра 10 су. Это самая большая сумма из собранных Мольером до сих пор. Пьеса не сойдет со сцены до марта 1663 года и будет пользоваться таким же успехом — выручка не упадет ниже 1100 ливров. Но сколько ниспровергателей среди образованной публики, какие нападки назавтра после премьеры! Донно де Визе: «Никогда комедия не была так хорошо, с таким искусством представлена: каждый актер знал, сколько шагов он должен сделать, все повороты головы были сосчитаны… Все находили пьесу жалкой и все спешили ее увидеть».

Что ей ставится в вину? Слабость интриги, неправдоподобность развязки, вульгарность и безнравственность. Интрига действительно проста, почти примитивна. Арнольф (который желает называться господином де *Ла Суш*) заметил крестьянскую девочку — Агнесу. Он поместил ее на воспитание в монастырь, дав наказ, чтобы ее растили в благочестивом неведении света. Затем он ее оттуда забрал, чтобы жениться на ней. Но Агнеса влюбляется в такого же юного красавчика Ораса, ловко одурачивает своего старикашку-жениха и наконец, благодаря неожиданному повороту событий, может выйти за того, кого любит. Банальная история, вариант «Урока мужьям». Мольер легко мог бы сделать ее посложнее. Но очевидно, что здесь сюжет — только рамка для характеров, чьим развитием и определяется действие. Огрехи конструкции, за которые упрекали Мольера, становятся, таким образом, достоинствами. Но развязка и впрямь притянута за волосы и начисто лишена правдоподобия. Некий Энрик, женатый на сестре лучшего друга Арнольфа, благоразумного Кризальда, возвращается из дальнего изгнания. Он — отец Агнесы, родившейся от тайного брака. Он узнает свою дочь и отцовской властью отдает ее в жены юному Орасу, вызволив ее таким мановением волшебной палочки из-под тирании старика. Все это не выдерживает никакой критики. Однако пьеса должна же как-то кончаться. Если цель ее — рассказать какую-то историю, можно строго качать головой, когда развязка кажется топорной. «Урок женам» не рассказывает истории; это не повествование о событиях, а комедия характеров. Действие ее основано не на ухищрениях Арнольфа, не на проделках Агнесы, не на оплошностях слишком доверчивого Ораса, но на движении чувств Арнольфа и быстром душевном

созревании его воспитанницы. Все держится внутренним напряжением. Комична только ситуация, а в глубине сердец — Арнольфова сердца прежде всего — разыгрывается драма, и, скорее, жестокая. Вот почему финал пьесы (как позднее и в «Мизантропе») звучит почти трагически. Это печать личности самого Мольера, признание в его тайных мыслях, проявление самого сокровенного его существа. Можно сказать, что так в его сочинениях пробивается наружу несостоявшийся трагик. Можно также сказать, если имеешь собственный опыт писательства и понимание его механизмов, что персонажи пьесы меняются по мере того, как обретают плоть и кровь, что Мольер в какой-то миг привязывается к ним, доверяет одним больше, чем другим, сам говорит их устами. И еще — он лучше, чем кто бы то ни было, знает, чего стоит смех и что за ним порой скрывается. В лучших сценах у Мольера смех — почти акт мужества.

Арнольф — прекрасный образец такого вызревания. В начале пьесы он уверен в себе, в своей непогрешимости. Ему кажется справедливым и естественным, чтобы рога появлялись на чужих лбах, не на его собственном. Каждый пожинает то, что посеял. Уж он-то, Арнольф, — человек предусмотрительный, разумный. Он не отдается на милость своим страстям. Он принял меры предосторожности, обеспечил делу успех. В замысле, который он вынашивает, нет места неожиданности, случайности. Он все рассчитал, все предвидел. Поэтому он может безмятежно перечислять и осмеивать разные породы рогатых мужей: рогоносец, разоряющийся для своей жены, рогоносец-выжига, рогоносец шумливый и рогоносец невозмутимый, слепец и простофиля; все они — олухи и разини и только получают то, что заслужили. Кризальд менее оптимистичен — или более осторожен:

> «И биться об заклад не стал бы я никак,
> Что совершу такой, а не такой-то шаг».

На что Арнольф отвечает коварным намеком:

> «Охотно верю я в ум вашей половины,
> Но я смышленых жен боюсь не без причины,
> И многим дорого обходится жена,
> Которая умом большим одарена».

Рецепт Арнольфа — женитьба на дурочке. Он говорит:

«Пускай моя жена в тех тонкостях хромает,
Искусство рифмовать пускай не понимает;
Игра в корзиночку затеется ль когда
И обратятся к ней с вопросом: «Что сюда?» —
Пусть скажет «пирожок» или иное слово
И прослывет пускай простушкой бестолковой.
Жену не многому мне надо обучить:
Всегда любить меня, молиться, прясть и шить».

Этот «пирожок», вызвавший ярость ревнителей тонкого вкуса, требует разъяснений. Внешне стихи выглядят вполне пристойно. «Корзиночка» — салонная игра, в которой могут участвовать и дети, что-то вроде игры «в слова»: «Что сюда, в корзиночку?» Отвечать нужно в рифму: косыночку, тартиночку и так далее. Сказав «пирожок», жена Арнольфа этим докажет, что она неспособна схватить правила игры, что ее умственное развитие ниже уровня ребенка, что она дура из дур: по крайней мере такой она предстает в мечтах седовласого жениха. И все же этот «пирожок», который ей хотелось бы уложить в корзиночку, вносит оттенок достаточно рискованной двусмысленности. Двусмысленности, которая проходит через всю пьесу и которую Арнольф усиливает своими сальными намеками. По желанию можно не видеть в словах Агнесы ничего, кроме наивного неведения, а можно и усмотреть в них скрытый — и довольно вызывающий — смысл. Мольер замечательно этим пользуется; он даже это подчеркивает, а потом, в «Критике», защищается не без лицемерия. Он говорит, в сущности, что только развращенные умы могут видеть здесь развращенность, — что звучит забавно, но не слишком убедительно.

Арнольф, все еще в самом благодушном настроении, рассказывает, как он решил заняться воспитанием Агнесы:

«Она и девочкой была других скромней,
Я с детских лет ее дышу любовью к ней».

Оп поместил ее в «одном монастыре, укромном и спокойном», и потом поселил в деревне, поджидая дня свадьбы. Воспитатель-глупец демонстрирует всю глубину своей глупости, приглашая Кризальда «с ней отужинать», чтобы хорошенько ее испытать на досуге. На закуску он предлагает просмаковать такую историю о юной девице:

«Однажды (верьте мне, я очень вас прошу!)

В надежде, что ее сомненья разрешу,
Она, исполнена невиннейшего духа,
Спросила: точно ли детей родят из уха?»

Арнольф не просто тупица, почитающий себя мудрецом, он еще и тщеславен. Он велит называть себя господином де Ла Сушем. Для Мольера это повод укусить Тома Корнеля, который стал именоваться Корнель де Л'Иль. Кризальд удивляется:

«На черта вам сдалась, я не могу понять,
Причуда — в сорок лет фамилию менять?
Имение Ла Суш пошло от пня гнилого.
Ужель украсит вас столь низменное слово?»

Арнольф отвечает не бог весть как остроумно:

«Предать имение известности я рад,
Да и звучит Ла Суш приятней во сто крат».

Кризальд:

«От имени отцов вы отреклись напрасно
И взяли новое, пленясь мечтой неясной.
Подобным зудом кто теперь не одержим?
Задеть вас не хочу сравнением своим,
Но мне припомнился крестьянин Пьер Верзила:
Когда его судьба усадьбой наградила,
Канавой грязною он окопал свой двор
И называться стал де Л'Илем[143] с этих пор».

Вот уже и «Мещанин во дворянстве». Корнелю едва ли понравилась шутка, и впрямь очень жестокая.

Арнольф возвращается домой после десяти дней отсутствия, неосмотрительно оставив Агнесу на попечении парочки бестолковых слуг:

«Пройдет ли мул, осел иль лошадь мимо нас,
Она готова всех была принять за вас».

Он снова видит Агнесу, ласково ее расспрашивает, восхищается невинностью ее ответов:

«У вас хороший вид: вы, верно, не хворали?
Агнеса. Вот только блохи спать частенько мне мешали.
Арнольф. Ну, скоро кто-то гнать их будет по ночам».

Затем он отсылает ее, держится властно, говорит как человек, уверенный в себе, и потирает руки от удовольствия:

«Вы, героини дня, ученые созданья,
От коих нежностей вздымается туман!
Сравнится ль хоть одна поэма иль роман,
Тяжеловесный труд иль мадригал учтивый
С ее наивностью и честной и стыдливой?»

Действие происходит на улице, что не очень правдоподобно, но, в сущности, как мы уже говорили, значения не имеет. Итак, лучась самодовольной радостью, Арнольф встречает Ораса. Это «молодой человек» в полном смысле слова, обаятельный, легкомысленный, влюбленный, безрассудный и доверчивый. Сначала Арнольф по-прежнему надувается гордостью. Он говорит снисходительно-шутливым тоном, как человек, знающий жизнь. Но Орас признается ему, что тут в городе происходит некая история, герой которой — он, Орас, а героиня — Агнеса. Увы! Она во власти старого тирана: «Лазус… Ласурс… В уме фамилия мелькает».

Арнольф взбешен, но сохраняет достаточно выдержки, чтобы себя не выдать. Собеседника его заносит все дальше:

«А можно ли отдать прелестное творенье
Такому дикарю в его распоряженье?»

Оставшись один, Арнольф все-таки начинает тревожиться. Он теряет самоуверенность, но лишь ненадолго:

«О роковой отъезд! Нежданная беда!»

Он быстро собирается с духом, все еще полагаясь на наивность Агнесы, а еще больше на высокое мнение о самом себе. Он тормошит олухов-слуг, потом с неуклюжей хитростью допрашивает скромницу:

«Все благополучно?
Агнеса. Котенок мой издох.

Арнольф. Конечно, жаль, но что ж?
Всем надо умереть…»

Так и видишь, как он расплывается в блаженной улыбке. Но ему придется испытать разочарование, узнав, что Орас почти не выходил из его дома, куда его ввела сводня («добрая старушка»). Орас немедля поклялся в любви. Агнеса не была бесчувственна к таким клятвам. Она простодушно признается:

«Бывало, лишь начнет об этом говорить,
Как что-то сладкое щекочет, задевает,
Сама не знаю что, но сердце так и тает».

Орас брал ее руки и целовал. Арнольф:

«Ну, а не брал ли он у вас чего другого?»

Орас взял у нее только ленточку. Опасность была велика, но тревога оказалась ложной, и Арнольф еще может убаюкивать себя иллюзиями.

Но что-то в нем изменилось. Все еще спокойный с виду, он уже утратил уверенность в себе. Доказательство тому, что он ищет оправданий для своей простушки. Невинную Агнесу застали врасплох; она, конечно же, тут ни при чем. Еще немного, и он пожалел бы ее за то, что она подвергалась риску быть соблазненной; он корит за это себя самого, чтобы верней рассеять свои подозрения:

«…Если бы не я, могли вы соскользнуть
На тот погибельный, ведущий к аду путь.
Всех этих щеголей повадка вечно та же:
Кафтаны пышные, и ленты, и плюмажи,
Их кудри, блеск зубов и сладкий звук речей —
За этим всем легко не разглядеть когтей.
Ведь это дьяволы: отбросят вмиг личину,
Погубят женщину и увлекут в пучину.
Но повторяю вновь: хотя не без труда,
Вы миновали все засады без стыда».

Пользуясь своим положением, решившись любыми средствами упредить красавчика, он заставляет свою

воспитанницу выслушать проповедь, которую заготовил заранее и теперь произносит назидательным тоном.

Слишком поздно. Напрасно он тешит себя мыслью, что Агнеса в его руках «как самый мягкий воск». Появляется Орас, чтобы открыть ему глаза, поведать, что «любовь — учитель чудный»:

«Ей щедрого создать возможно из скупца,
Из зверя — кроткого, из труса — храбреца;
Она в ленивого живой огонь вселяет
И остроумием невинность наделяет».

Агнеса действительно бросила в него из окна камень, но с камнем полетела нежнейшая любовная записочка, которую Арнольф и читает. Еще один сдвиг в его характере, еще одна психологическая находка. Теперь, когда предательство Агнесы стало очевидным, он заглядывает себе в душу и с изумлением не находит ничего, кроме недостойной слабости:

«Я философствовал, идя на этот брак,
А в прелести ее влюбился как дурак.
Ну что в ней? Сирота, без денег, без защиты…
И вот мои труды и доброта забыты,
А я, обманщицу без памяти любя,
Любовью горестной терзаю сам себя».

Он встречается с ней после этого, чтобы посмотреть, как она будет себя вести. Итог:

«Пусть был я зол, сердит, пусть мучился напрасно —
Ни разу не была она такой прекрасной…»

Агнеса тем временем дает ночные свидания своему обожателю, соглашается бежать с ним, несмотря на предостережения и увещевания Арнольфа. Он уже не может сдержать гнева:

«Коварная! Пойти на это вероломство,
Забывши все добро, какое сделал я!
О, на груди моей согретая змея…»

Когда она со всей кротостью в словах и в голосе объявляет

ему, что любит Ораса, ревнивец испытывает желание дать ей оплеуху. Эта крайняя мера защиты обнаруживает глубину его грубости, тупости и эгоизма. Отныне, как бы он ни страдал, никто его не пожалеет. Он заслужил свои мучения; после его фанфаронства в первом акте они только смешны. Он с ужасом замечает, как сильно увлечем этой красоткой — настолько, что не может без нее обойтись. Теперь он знает, чего она стоит и какая горькая судьба уготована ему. Но он уже только жалкий старик, охваченный вожделением к молоденькой девушке, которую берег для себя и от которой не в силах отказаться. Он идет на безоговорочную капитуляцию:

«Суди по этому, как я люблю тебя,
А ты меня любить за то заставь себя».

Агнеса и хотела бы, но это не в ее власти. Тогда Арнольф умоляет:

«Лишь стоит захотеть, голубушка моя!
(Вздыхает.)
Ты слышишь ли мой вздох? Как полон он огня!
Ты водишь тусклый взор? Я обливаюсь кровью!
Покинь же сопляка со всей его любовью.
Тебя приворожил его недобрый глаз,
Но будешь ты со мной счастливей во сто раз.
Всегда любила ты красивые наряды —
Со мною все тебе достанутся отрады,
Тебя и день и ночь я буду баловать,
Ласкать и миловать, и крепко целовать,
И будешь делать ты все, что тебе угодно!»

Вот он и унижен до того, что пытается любезничать. Из властного господина он превращается в воздыхателя. Вожделение переходит в страсть. Он на все согласен. Агнеса будет делать все, что ей заблагорассудится. И снова неудача. Он не сдается, изрыгает недостойную угрозу, подчеркивающую его низость:

«Меня отвергли вы, не внемлете добру —
Я в монастырскую упрячу вас дыру!»

И действительно, Арнольф вскрыл самые глубины своего существа. Здесь комедия останавливается. Развязка надуманна и

неестественна; она не интересует Мольера; по правде говоря, она никого не интересует.

Характер Арнольфа так объемен, он предоставляет актеру столько возможностей, что его трактовали совершенно по-разному, даже противоположно. Исполнитель этой роли может подчеркнуть комическую ее сторону, как делал и Мольер: мужлан, пузатый, толстый, чванящийся своим богатством, самодовольный, тупой и сластолюбивый. Он может быть сух, наставителен, движим почти свирепой чувственностью, каким был Луи Жуве. Это может быть остроумный, насмешливый эпикуреец, разыгрывающий самого себя, прежде чем угодить в собственные сети. Наконец, он может быть лицом почти трагическим и вызывающим жалость, несмотря на свое самодовольство. Все здесь равно приемлемо, потому что все это есть в Арнольфе в разные минуты, а иногда и одновременно. Это один из самых многогранных, а следовательно, и самых человечных, несмотря на все его крайности, персонажей у Мольера. Потому в нем и воплотился навечно этот тип — старик, влюбленный в молоденькую и воспитывающий ее на радость другому.

АГНЕСА

Ее характер столь же, если не более, сложен. Она тоже претерпевает эволюцию (как и в случае Арнольфа, несколько ускоренную правилом трех единств). Эта простушка не так уж наивна — чтобы не сказать больше. Арнольф уговаривает себя и пытается убедить Кризальда в ее глупости. На деле все наоборот: она ничему не обучена, но наделена сообразительностью и бойкостью; в неказистых на вид ножнах — острый и отлично закаленный клинок. В начале пьесы неясно, умна ли она, в насмешку ли она спрашивает про появление детей из уха. Сперва это милая куколка, марионетка, которую Арнольф дергает за веревочки, немного злоупотребляя своей властью. Затем, как и Арнольф, она оживает, одушевляется, начинает действовать по собственному разуму и собственной воле — к изумлению опекуна. Трудно сказать, насколько она искренна, когда оплакивает смерть котенка, когда кажется насмерть перепуганной и лишь нехотя признается в пропаже ленточки, подаренной Арнольфом. Кто она — девица, сгорающая от нетерпения стать женщиной? Или, напротив, сама чистота души и тела и намерений? Тонкая штучка, руководствующаяся инстинктом или расчетом? Плутовка, которая готова выйти за старого богача, но, найдя лучшую партию — и молодость и деньги, — соответственно меняет тактику? Или она просто обворожительна и ее поведение только естественно для юной девушки, просыпающейся чувствами и сердцем? Эта роль предлагает бесконечное разнообразие трактовки, в зависимости от того, захочет ли актриса оттенить наивную грацию героини или подчеркнуть своей игрой двусмысленность иных реплик: ангел или продувная бестия — и все что угодно в этом промежутке. Когда Арнольф произносит перед ней проповедь о браке, она слушает как примерная ученица, не говоря ни слова. Когда он затем велит ей читать вслух «Правила супружества», она кротко повинуется; но как по-разному может раскрываться ее характер в этой сцене, судя по тому, какой тон, какое выражение изберет актриса! Здесь поворотная точка пьесы, ее кульминация. Судьба Арнольфа, по всей видимости, уже решена. Этот наивный человек, сделавший ставку на полное невежество своей ученицы (он ведь полагает, что ее следует обучить только любить его, молиться, прясть и шить), совершенно забывает, что она умеет читать и писать. Между тем в XVII веке процент неграмотных был очень велик, что становится очевидным при изучении нотариальных актов. А эта дурочка, выходит, могла почерпнуть

какие-то сведения о жизни и о любви из тех самых ненавистных старику книжек. Отныне он обречен на поражение.

Он заставляет ее бросить камнем в Ораса, чтобы его отпугнуть. Она привязывает к камню восхитительное письмо, написанное с трогательным, но не все в ней объясняющим простодушием:

> «Я хочу писать Вам, но не знаю, как за это взяться. У меня много разных мыслей, и я хотела бы, чтобы Вы их знали, но не возьму в толк, как Вам их передать, а на слова свои не надеюсь. Я начинаю понимать, что меня до сих пор держали в неведении, и боюсь учинить что-нибудь недолжное или сказать больше, чем следует. По правде говоря, я не знаю, что Вы со мной сделали, но чувствую, что для меня нож острый — по наущению других сделать что-нибудь Вам неприятное; мне стоило бы величайшего труда расстаться с Вами, я была бы счастлива принадлежать Вам. Может быть, и не следует этого говорить, но я не могу удержаться; мне бы хотелось, чтобы все произошло само собой. Меня уверяют, что все молодые люди — обманщики, что не надо их слушать, и что все Ваши речи лживы. Но я не допускаю этой мысли, клянусь Вам; Ваши слова меня трогают, я никак не могу поверить, что это неправда. Будьте со мной откровенны; ведь обмануть меня при моей простоте — это великий грех, и я, наверно, умерла бы тогда от горя».

Если разум ее дремал, то уж очень внезапно он пробудился. Орас объясняет эту мгновенную перемену самым выгодным для Агнесы образом, потому что он искренне ею увлечен: любовь — чудный учитель для девушек. Это не слишком убедительно. Когда Арнольф уличает ее и требует объяснить такое двоедушие, она отвечает:

> «…я уверена вполне,
> Что он для этого подходит лучше мне.
> Брак, если верить вам, какой-то труд тяжелый,
> Меня пугали вы картиной невеселой,
> Но с ним исполнен брак приятностей таких,
> Что так и хочется скорей изведать их.
> **Арнольф.** Вы любите его! Злодейка!
> **Агнеса.** Всей душою».

И она продолжает, объясняя с наивной — или такой изощренной — жестокостью:

«Вы были, как и он, внушать любовь вольны».

А когда он настаивает, пытаясь смягчить ее:

«Не трогает меня вся ваша речь нимало,
Меж тем как с первых слов меня пленил Орас».

Она любит и любима, любовь из простушки сделала девушку, твердо знающую, чего она хочет. Желания ее так естественны: делить ложе не со стариком-брюзгой, жаждущим насытить собственные вожделения, а с юным Орасом, который будет дарить наслаждение и ей. Но если мы знаем, какой она становится под действием страсти, то нельзя с уверенностью судить ни какой она была до того, ни какой она будет с годами. Сущность ее натуры остается тайной; как и вся комедия, она развивается под знаком двусмысленности. Орас, напротив, всегда равен самому себе, совершенно статичен, без всяких сложностей. Это молодой человек как таковой: легкомысленный, привлекательный, доверчивый, обаятельный. Он нужен, необходим, чтобы впустить струю чистого воздуха. Но его характер не задерживает на себе внимания; он не ставит никаких загадок, не дает никаких поводов к размышлению. Это вертопрах из золотой молодежи, которого годы еще не развратили. В нем больше невинности, чем в Агнесе.

XVI СПОР ОБ «УРОКЕ ЖЕНАМ»

СПОР

> «Многие сначала порицали эту комедию, — пишет Мольер в предисловии к первому изданию, — но смеявшиеся были за нее, и все дурное, что о ней говорили, не помешало успеху, вполне меня удовлетворившему».

Гримаре утверждает, что она «почти не имела успеха; зрители разделились; дамы, полагавшие себя оскорбленными, старались склонить как можно большее число острословов к своему суждению об этой пьесе. — Но какие же важные изъяны находите вы в этой комедии? — спросил одного знатного придворного некий ценитель словесности. — Черт побери! — вскричал придворный. — Какие изъяны? Да это смешно! Пирожок, черт возьми! Пирожок! — Но пирожок — вовсе не достаточная причина, чтобы поносить пьесу так, как вы это делаете, — возражал человек здравомыслящий. — Пирожок — это отвратительно, — продолжал придворный. — Пирожок, боже милостивый! Да можно ли, будучи в своем уме, вынести пьесу с пирожком? — Эти слова эхом повторяли при дворе и в городе все недалекие люди, которые не бывают никогда снисходительны и которые, не умея распознать достоинства сочинения, придираются к слабому месту и нападают на автора, стоящего много выше их понимания. Мольер, раздосадованный дурными суждениями об его пьесе, собрал эти суждения и сделал из них «Критику «Урока женам», которую поставил в 1663 году. Эта пьеса понравилась публике; она появилась кстати и была очень искусно исполнена».

Было бы странно, если бы Гримаре ни в чем не ошибся. То, что пьеса «почти не имела успеха», очевидно противоречит истине. А вот то, что «Урок женам» сразу же подвергся яростной критике, — верно. На сей раз речь идет уже не о презрительных насмешках тонких знатоков над этим скоморохом, возомнившим себя писателем, не о мелочных нападках соперников-актеров, но о широко задуманной и проведенной кампании, злобной, ожесточенной, доходившей порою до неистовства и завершившейся доносом Монфлери. Враги Мольера жалеют, что так долго его терпели; они не прощают ему успеха; они еще более воинственны оттого, что его недооценивали, и теперь упрекают себя за это. Вот почему они так тверды в намерении преградить ему путь, как можно скорее и раз и навсегда. Но Жан-Батист совсем не собирается становиться на колени. Он исполнен

энергии, сил, веселья, задора. Он вступил в ту полосу своей жизни, когда гений его не покидает. Король ему аплодирует, его поддерживает, покровительствует ему. Мольер не откажется от места на авансцене, добытого в такой тяжелой борьбе. 6 и 20 января 1663 года труппа играет «Урок женам» при дворе и перед Людовиком XIV. Вот как рассказывает об этом событии Лоре в своей бестолковой «Исторической музе»:

«В тот вечер «Школу жен» играли.
И сам король, а с ним весь зал,
От хохота изнемогал.
Она, учить пренебрегая,
Смешна, как ни одна другая.
Ее искусный сочинитель —
И главной роли исполнитель.
Но столько крика, интереса
Сия успела вызвать пьеса,
Что пьесы выше и важней
В успехе уступили ей».[144]

Ссора вспыхивает в самый день премьеры. Ее, конечно, готовили заранее, как только стало возможным по ходу репетиций узнать, в чем суть дела. Спор сразу же идет на повышенных тонах. Весь Париж говорит о Мольере, защищает или бранит его. Это заговор в духе Дона Базилио, когда клевета набирает силу постепенно и желчь засахаривается, чтобы тем скорее превратиться в яд. В подстрекательстве к заговору подозревают великого Корнеля. Публике разонравились его возвышенные сюжеты и торжественный слог. Все поняли намек на Тома Корнеля (господина де Л'Иля). Старшему брату тоже досталось: второй акт кончается стихом из «Сертория»! Смеявшиеся были за Мольера, но и не против «спора», дающего пищу сплетням, рождающего остроты, которые так приятно пересказывать друг другу. Зато врагам очень удобно изрыгать хулу на пьесу, а тартюфам — разжигать тлеющий огонь, подталкивать общественное мнение. Дамы, по всей видимости, «оскорблены» этой комедией: женщины просвещенные, требующие права на независимость, — слушая рассуждения Арнольфа о браке («Ваш пол — таков закон — рожден повиноваться»); простушки — жалуясь, что их выводят то дурочками, то плутовками; ханжи — возмущаясь вульгарностью шуток. Нежные души шокированы сластолюбивой чувственностью Арнольфа. Святоши — двусмысленностью пьесы и безнравственностью ее сюжета: благодетель обманут своей

воспитанницей, любовь берет верх над долгом. Иезуиты, наконец, — проповедью Арнольфа и «Правилами супружества», которые он внушает Агнесе и которые по стилю напоминают разные «Духовные упражнения», в великом множестве ими распространяемые. Но иезуиты довольствуются нашептываниями; они пока не открывают огня, поджидая лучшего случая, который им даст «Тартюф». Друзья Мольера не остаются в стороне. По рукам ходит хвалебное стихотворение. Его автору двадцать лет; он делает первые шаги в литературе; его имя — Никола Буало. Стихотворение называется «Стансы господину Мольеру по поводу комедии «Урок женам», которую многие порицают»:

«Пускай завистники зовут,
Мольер, ничтожнейшим твой труд,
Его значенье этим скомкав.
Но нет, прекрасный и простой,
Он сохранится для потомков
Наивностью и красотой.

Как слово весело твое!
Как колет шуток острие!
Кто славой был велик своею,[145]
Нумансию завоевав,
Едва ль умел шутить смешнее,
Теренцием себя назвав.

Приняв беспечной шутки вид,
Искусство правду говорит —
Ты сделал музу лучшей школой,
Где узнают добро и честь,
Где даже в реплике веселой
Серьезность проповеди есть.

Пускай клеветники свой яд
Разбрызгивают и вопят,
Что груб внутри ты и снаружи,
Уродлив, как ни поверни.
Будь ты хотя б немного хуже,
Не так бранились бы они».[146]

Высшее общество расколото. Вельможи, по примеру короля, желают смотреть «Урок женам» у себя дома. «Визиты» труппы следуют один за другим с необычной частотой: 29 января 1663 года у графа де Суассона, 30 января у герцога де Ришелье, 1

февраля у Кольбера, 6 февраля у маршальши де Л'Опиталь, 28 февраля у Согена, королевского дворецкого, 5 марта у герцога де Бофора. Людовик XIV жалует труппе 4000 ливров. 3 апреля он назначает пенсию Мольеру, как раз в тот момент, когда враги набрасываются на него, — красивый жест. Лагранж с удовольствием записывает: «Господин де Мольер получил от короля пенсию как литератор и был внесен в список для получения суммы в 1000 ливров. По каковому поводу он сочинил благодарственные стихи Его Величеству».

В том же списке значатся: Шаплен, «величайший из когда-либо живших французских поэтов, законодатель вкуса» (о, жестокие потомки!) — 3600 ливров; Годфруа, «королевский историограф», — та же сумма; Корнель, «первый в мире драматический поэт», — 2000 ливров. Мольер здесь назван просто «отменным комическим поэтом». Говоря об этих пенсиях, Шарль Перро рассказывает в своих «Мемуарах», что в первый год их приносили пенсионерам домой в шелковых, шитых золотом кошельках чиновники казначейства. На второй год кошельки были уже из простой материи, и «так как ничто в природе не может пребывать в одном состоянии и все естественным ходом вещей умаляется, в последующие годы приходилось получать ее у казначея самому, в обычной монете; а затем годы стали насчитывать по пятнадцать и шестнадцать месяцев». Это потому, что войны требовали все больших расходов, а постройка Версаля, праздники и роскошь двора опустошали казну.

Мольер остается в списке до 1672 года, предпоследнего года его жизни. В 1673 году его забывают внести — или он окончательно утрачивает милость короля.

Его благодарственные стихи не очень известны — и напрасно, потому что они вовсе не похожи на те, что строчили обычно, громоздя лесть на пошлость. Мольеровские же не просто мастерски сделаны, они совершенно живые и особенные. Никакого низкопоклонства. Он даже не торопится писать. Он хотел бы почтить короля настоящей маленькой поэмой, сочиненной для него одного, развлечь его и тем доставить ему удовольствие.

«Довольно, Муза, я начну сердиться!
Вы, право, лени образец…
К монарху на поклон явиться
Давно пора вам наконец!
Извольте посетить дворец
С утра, немедля — вот мое веленье!
За августейшее благоволенье

Где ваша благодарность королю?»

Он предлагает своей Музе переодеться маркизом:

«Над париком, струящимся волнами
(Мотовки моды дорогой каприз!),
Увенчанная перьев облаками,
Пусть шляпа выдается, словно мыс;
Пусть брыжей низвергаются каскады
На куцый донельзя камзол…»

Затем он наставляет ее, как себя вести: причесываясь на ходу, кланяйтесь во все стороны, поскребитесь гребешком в дверь королевской спальни, разыгрывайте важную персону перед стражником:

«Вонзайтесь топором в людскую гущу:
Быть всюду первым — козырь ваш!»

Как пишет Робине[147] в своем «Панегирике «Уроку женам», — «это портрет двора, точный во всех подробностях. Здесь виден двор как он есть, наряды, манеры царедворцев, одним словом, все, вплоть до звука голосов».

Это стихотворение в сотню строк очень позабавило Людовика XIV, но не всем пришлось по вкусу. Кое-кто из маркизов, почувствовав себя задетым, обиделся. Они видят здесь просто наглость: как? Этот фигляр смеет над нами подшучивать?!

Они умножат ряды его врагов. А вскоре один из них оскорбит его посреди Лувра, при всем дворе.

«КРИТИКА “УРОКА ЖЕНАМ”»

В предисловии к первому изданию «Урока женам» Мольер, предваряя «Критику», пишет: «Мысль о таком диалоге, или, если угодно, о небольшой комедии, пришла мне после двух или трех представлений моей пьесы».

Он рассказывает, что однажды вечером в одном доме он получил от некоего лица из высшего света предложение ответить на замечания по поводу его комедии. Лицом этим был аббат де Бюиссон, «частый гость в альковах», то есть прециозный литератор. Прочитав сочинение аббата, Мольер побоялся, что противная сторона упрекнет его в «выпрашивании похвал», и решился защищать себя сам — «в отместку публике за неприятности, причиненные мне некоторыми тонкими ценителями…» Он пользуется ежегодным пасхальным перерывом, чтобы закончить эту работу. Пьеса, которую поджидали с нетерпением, поставлена в пятницу 1 июня 1663 года в Пале-Рояле.

Признаем сразу же, что пьеса не из числа мольеровских шедевров. Диалог здесь иногда тяжеловат, аргументы не всегда убедительны. Характеры искусственны и подчинены логике спора. Это не комедия нравов или характеров, а речь pro domo[148], ответный выпад теснимого неприятелем автора, злободневное сочинение, почти «пьеса на случай». С точным расчетом Мольер избирает оружием обороны не ученые рассуждения (в которых он, возможно, оказался бы не слишком силен), а сатиру, где он непревзойденный мастер, где он может быть уверен, что одержит верх. Иначе говоря, он переносит борьбу на удобную для себя площадку — театральную сцену, а здесь он хозяин.

Построена пьеса прозрачно и просто. В ожидании ужина светские дамы и кавалеры яростно спорят о достоинствах и недостатках «Урока женам». Урания, здравомыслящая женщина, защищает пьесу. Устами Доранта говорит сам Мольер (пожалуй, слишком явно). Климена, ханжа, открещивающаяся от прозвища жеманницы, нападает на комедию, равно как и горячащийся не в меру Маркиз. Лизидас, поэт, ведет себя как и положено литератору: его уклончивые, продуманно осторожные ответы еще ядовитее, чем возражения Климены и презрительная брань Маркиза.

Климена — «всем кривлякам кривляка» — приезжает из Пале-Рояля: действительно, по обычаю времени спектакли заканчиваются к часу ужина. Она вне себя; задыхаясь от негодования, она объявляет: «В наказание за мои грехи я

смотрела эту чудовищную мешанину, именуемую *«Уроком женам»*. Меня до сих пор тошнит — боюсь, как бы это состояние еще недели две не продлилось».

Она перечисляет уже известные нам доводы «оскорбленных» пьесой дам. И добавляет: «Порядочная женщина не может смотреть ее без омерзения — столько там сальностей и непристойностей».

На что уравновешенная и рассудительная Урания отвечает: «Как видно, у вас на непристойности особое чутье, а я их не заметила… Достоинство женщины не в ужимках. Не нужно стараться быть благонравнее самых благонравных. Это наихудшая из крайностей. По-моему, нет ничего смешнее этой щепетильности, которая все видит в дурном свете, придает преступный смысл невиннейшим словам и пугается призраков».

Ворвавшийся с грохотом Маркиз выражается без обиняков. Он не только считает пьесу «верхом неприличия», он полагает, что «такой скверной комедии… еще не было», что она «противна, противна, черт возьми, до последней степени, именно противна!» Почему? Да потому, что он еле добрался до своего места, в дверях его чуть не задавили, что его толкали без всякого уважения к его званию, перьям и кружевам, и даже непочтительно наступали на ноги. Аплодисменты и взрывы хохота в партере его еще больше раздражили: «Это ли не доказательство, что пьеса никуда не годится?»

Дорант без труда доказывает несостоятельность подобных рассуждений. А для Мольера это возможность поклониться «стоячим» зрителям: «Так, значит, ты, маркиз, принадлежишь к числу тех вельмож, которые полагают, что у партера не может быть здравого смысла, и которые считают ниже своего достоинства смеяться вместе с ним, даже когда играют самую лучшую комедию?.. Пойми же ты, маркиз, поймите все, что здравый смысл не имеет нумерованного места в театре, разница между полулуидором и пятнадцатью су не отражается на хорошем вкусе, неверное суждение можно высказать и стоя и сидя. Словом, я не могу не считаться с мнением партера…»

Можно представить себе, какими аплодисментами встречали внизу, в зале, эти дружеские слова.

Лизидас — светский рифмоплет, альковный поэт, Тартюф от литературы. Когда его спрашивают об «Уроке женам», он отвечает снисходительно: «Вы знаете, что нам, сочинителям, надлежит отзываться друг о друге с величайшей осторожностью».

Тем не менее он допускает, что «знатоки… в самом деле не одобряют» комедию. Никого не осуждая, он жалуется, что теперь публика предпочитает серьезным пьесам такие пустячки,

«которые, собственно говоря, не комедия». Он возмущается тем, что «великие произведения искусства идут при пустом зале». Друзьям удается вырвать у него признание, что пьеса Мольера «нарушает все правила искусства».

На это шевалье Дорант, высказывающий мнение самого Мольера, возражает: «На мой взгляд, самое важное правило — нравиться. Пьеса, которая достигла этой цели, — хорошая пьеса… Давайте считаться только с тем впечатлением, которое производит на нас комедия! Доверимся тому, что задевает нас за живое, и не будем отравлять себе удовольствие всякими умствованиями!»

Он определяет истинное значение пресловутых правил: «… Это всего лишь непосредственные замечания здравомыслящих людей…»

Вот самое важное в пьесе. Как в «Версальском экспромте» Мольер разъясняет свои представления о ремесле режиссера и директора труппы, так в «Критике» он высказывает свое кредо комедиографа. Сравнивая трагедию с комедией, он вкладывает в уста Доранта такие слова: «Я нахожу, что гораздо легче распространяться о высоких чувствах, воевать в стихах с фортуной, обвинять судьбу, проклинать богов, нежели приглядеться поближе к смешным чертам в человеке и показать на сцене пороки общества так, чтобы это было занимательно… Когда же вы изображаете обыкновенных людей, то уж тут нужно писать *с натуры*. Портреты должны быть похожи, и если в них не узнают людей вашего времени, то цели вы не достигли… Заставить порядочных людей смеяться — это дело не легкое».

Возможно, что, как замечает Вольтер, в этой пьесе «Мольер больше бичует критиков, чем защищает на деле недостатки «Урока женам» (неправдоподобие ситуаций, развязку и так далее). Но главное достоинство «Критики» — не столько ироническое изображение гостиной и шутливая, но одновременно точная запись светской болтовни, сколько отстаивание интеллектуальной честности, верность правде, лишенной какой бы то ни было аффектации, страстное стремление постичь самую суть человеческой души, таящуюся за обманчивой наружностью.

Для истолкователя здесь все представляет интерес, включая посвящение королеве-матери, то есть Анне Австрийской, дочери Филиппа III Испанского, вдове Людовика XIII и матери Людовика XIV, царствующего короля. Она умрет три года спустя, в 1666 году. Считается, что она принадлежит к партии святош. Мольер не случайно посвящает пьесу именно ей. Он пишет ей, что «истинное благочестие не враждебно развлечениям благопристойным». Он подчеркивает тот довод, что из ее «уст…

исходят не только жаркие молитвы, но и смех». В этих строчках содержатся важные сведения: 1) Мольер, почуяв опасность со стороны Общества Святых Даров, принимает меры, чтобы упредить удар; 2) благодаря вероломным нападкам противников у него уже зародилась мысль о Тартюфе, которого Мольер и видит перед собой, сочиняя это посвящение.

ГЕРЦОГ ДЕ ЛА ФЕЙЯД

Он полагает, что узнал себя в глупом Маркизе из «Критики»: «Да-да, как же, «пирожок»! Я сразу это заметил — «пирожок»! Как а вам благодарен, сударыня, что вы мне напомнили о «пирожке»! Для такого «пирожка» в Нормандии не хватит яблок. «Пирожок»! Ах, черт возьми, «пирожок»!»

Через несколько дней после премьеры «Критики» герцог с лицемерной приветливостью подзывает к себе Мольера. И когда Мольер сгибается перед ним в поклоне, Ла Фейяд хватает его за голову, прижимает к себе и трет о свой камзол, на котором вместо пуговиц остро ограненные бриллианты. «Пирожок, Мольер, пирожок!» Когда несчастному удается вырваться, у него лицо в крови. Всеобщее веселье. У герцогов свои привилегии. Людовик XIV, однако, сердито распекает Ла Фейяда. Но выговор не изглаживает оскорбления. Все только и говорят об этой истории.

К тому же «Критика» не положила конца спору, а только подлила масла в огонь. Двое посредственных литераторов сочиняют ответы — Донно де Визе в прозе, Бурсо в стихах. Пьеса Донно, появившаяся в августе 1663 года, называется «Зелинда, или Истинная критика “Урока женам”» и «Критика на критику». Это брызги ядовитой слюны, набор злобных пошлостей (торговец с улицы Сен-Дени попадает в ложу Пале-Рояля; обсуждается «Урок женам»), настолько жалкий по мысли и форме, что прециозные салоны от него открещиваются. Бурсо, молодой поэт, жаждущий известности, обнаруживает больше ловкости и таланта. Он делает вид, что воздает Мольеру должное. Его коварство вернее достигает цели. Ирония его ненавязчива. Он пытается, насколько это в его силах, пользоваться тем же оружием, что и Жан-Батист:

> «Как ловко зрителя он может разбудить!
> Так блохи стерегут и недреманным оком
> Следят, чтоб не заснул хозяин ненароком».[149]

Пьесу играют актеры Бургундского отеля. Мольер делает изящный жест, присутствуя на одном из представлений. «Восхитительно, — говорит он, — черт возьми, это просто восхитительно!»

Но он задет, и сильнее, чем думают его друзья. Он вдруг решается не щадить больше своих противников, как это делал в

«Критике», пьесе внешне безобидной, в которой никто из них не назван по имени. До сих пор их происки ему досаждали; теперь они его возмущают. Он должен отомстить, даже с риском уронить собственное достоинство и остаться при своем унижении. За несколько дней он, с одобрения Людовика XIV, сочиняет и ставит на сцене «Версальский экспромт», показанный в Версале 20 октября того же года. На сей раз он платит ненавистью за ненависть. Здесь он играет самого себя; остальные действующие лица — актеры его труппы: Брекур, Дюкруази, Лагранж, Латорильер и другие. Он даже не дает себе труда придумать для них имена. Используя свой дар подражания, он передразнивает ведущих актеров Бургундского отеля: жирного Монфлери, эту гору мяса на ролях императоров и королей, мадемуазель Бошато, Отроша, Вилье. Если бы Мольер здесь только сводил счеты с врагами, это было бы простым фарсом; но сюда вплетены и мысли Мольера о сценическом искусстве. Канвой пьесе служит театральная репетиция. Мы видим труппу вблизи, и разгаре работы. Нет человека более раздражительного, более дотошного и требовательного, чем Мольер; но и никто как он не умеет добиваться совершенства в игре от своих товарищей. Послушаем. Он обращается к мадемуазель Дюпарк:

> «Совершенно справедливо. Но как раз этим-то вы и докажете, что вы превосходная актриса: вы изобразите особу, глубоко чуждую вам по духу. Итак, пусть каждый из вас постарается уловить самое характерное в своей роли и представит себе, что он и есть тот, кого он изображает. *(К Дюкруази.)* Вы играете поэта. Вам надлежит перевоплотиться в него, усвоить черты педантизма, до сих пор еще распространенного в великосветских салонах, поучительный тон и точность произношения с ударениями на всех слогах, с выделением каждой буквы и со строжайшим соблюдением всех правил орфографии. *(Брекуру.)* Вы играете честного придворного, вроде того, которого вы играли в *Критике «Урока женам»;* следовательно, вам надлежит держать себя с достоинством, говорить совершенно естественно и по возможности избегать жестикуляции. *(Де Лагранжу.)* Ну, вам мне сказать нечего. *(Г-же Бежар.)* Вы изображаете одну из тех женщин, которые думают, что раз они никем не увлекаются, то все прочее им позволено; одну из тех женщин, которые чванятся своей неприступностью, смотрят на всех свысока и считают, что лучшие качества

других людей ничто по сравнению с их жалкой добродетелью, а между тем до их добродетели никому никакого дела нет. Пусть этот образ стоит у вас перед глазами, тогда вы схватите все ужимки этой особы. *(Г-же де Бри.)* Вам придется изображать одну из тех женщин, которые мнят себя воплощенной добродетелью только потому, что блюдут приличия; одну из тех женщин, которые полагают, что грех только там, где огласка, потихоньку обделывают свои делишки под видом бескорыстной преданности и называют друзьями тех, кого обыкновенно люди называют любовниками. Войдите получше в роль. *(Г-же Мольер.)* У вас та же роль, что и в *Критике,* мне нечего вам сказать, так же как и госпоже Дюпарк. *(Г-же Дюкруази.)* А вам надлежит изобразить особу, которая сладким голосом всем говорит приятные вещи, в то же время не упускает случая сказать между прочим какую-нибудь колкость и из себя вон выходит, когда при ней поминают добром кого-либо из ближних. Я уверен, что вы недурно справитесь с этой ролью. *(Г-же Эрве.)* А вы — служанка жеманницы, вы все время вмешиваетесь в разговор и подхватываете выражения своей госпожи. *(Всем.)* Я вам раскрываю все эти характеры для того, чтобы они запечатлелись в вашем воображении. А теперь давайте репетировать и посмотрим, как пойдет дело».

Актеры должны не только проникать в суть ролей, которые им поручены, но и овладеть манерами своих персонажей: «Помните: вы должны войти так, как я вам говорил, с самым, что называется, независимым видом, приглаживая парик и напевая песенку: «Ла-ла-ла-ла-ла-ла!» А вы, все остальные, посторонитесь: нужно дать двум маркизам побольше места. Эти особы к тесноте не привыкли».

Потом он дает урок дикции: «Ах, боже мой, маркизы так не говорят! Нужно сказать это гораздо громче. Эти господа и говорят по-особому, чтобы отличаться от обыкновенных людей. «Здравствуй, маркиз!» Начнем сначала».

Все предусмотрено, продумано, тщательно выверено — голос, ритм речи, костюм, место на сцене, движения, жесты каждого. Чтобы добиться наилучшего эффекта, все готовится заранее, почти по-научному! К концу пьесы он раскрывает карты, нападая на этого двадцатипятилетнего рифмоплета, автора «Портрета живописца» — пьесы, идущей в «Бургундском отеле»: «Вы с ума сошли! Господин Бурсо — вот так сюжет для придворного

увеселения! Хотел бы я знать, как можно сделать его забавным… Ему терять нечего, и актеры нарочно натравили его на меня, чтобы втянуть меня в нелепую драку…»

А так как его враги не постеснялись называть его рогоносцем, осуждать его частную жизнь, то он добавляет с ноткой горечи, в которой он весь перед нами:

> «Я охотно предоставляю им мои сочинения, мою наружность, мои жесты, выражения, мой голос, мою манеру читать стихи, — пусть они делают с этим все, что угодно, если это может им принести хоть какую-нибудь выгоду. Я ничего не имею против, я буду счастлив, если это позабавит публику. Но если я всем этим жертвую, то за это они, хотя бы из вежливости, должны отказаться от остального и вовсе не касаться того, за что они, как я слышал, нападают на меня в своих комедиях. Вот о чем я буду покорнейше просить почтенного господина, который берется писать в их защиту комедии, и вот единственный мой ответ».

Неприятель не складывает оружия. Донно де Визе, не в силах пережить свой провал, кропает «Ответ на «Версальский экспромт», или Месть маркизов», где мольеровских актеров в свою очередь передразнивают их собратья из Бургундского отеля. Сын толстяка Монфлери пишет «Экспромт в Отеле Конде», где рисует портрет Мольера в трагической роли:

> «…Летишь, как будто невесом,
> При этом и спина и ноги колесом.
> Парик твой с головы съезжает набок; он,
> Как майнцские колбасы, лавром начинен».[150]

Правда, что со своей короткой шеей, толстым носом, большим ртом, слишком блестящими глазами, со своей невольно или намеренно спотыкающейся скороговоркой Мольер не может рассчитывать на роль Сида. Но это уже другой вопрос. А спор затухает сам собой, хотя театр Маре пытается снова его разжечь, поставив «Любовь Калотена», пьесу еще более жалкую, чем сочинения Донно де Визе и Монфлери-сына. В ней можно найти такие стихи, дающие точное представление о ее уровне:

> «Желают веселить комедианты эти.
> Отменные шуты они и мастера,
> Чтоб раскошелить нас, кривляться до утра».[151]

Еще одна пьеса — Филиппа де Лакруа — намеревается подвести итог спору. Она взывает к суду Аполлона в скверных виршах. Вот несколько строчек:

«Ты спишь спокойно, а в столице —
Подумать только, что творится!
Поэты и актеры,
Как бешеные своры,
Грызут друг друга и о ком-то
Строчат куплеты и экспромты.
Подобной не было грызни
В Пале-Рояле. Ведь они
Врага сожрать готовы».[152]

Исчерпав все другие средства, Монфлери вне себя от бешенства посылает жалобу королю. В ней он обвиняет Мольера в женитьбе на собственной дочери. Но мы уже знаем, как воспринял Людовик XIV этот гнусный донос.

XVII «УВЕСЕЛЕНИЯ ВОЛШЕБНОГО ОСТРОВА»

Введение

Итак, весь 1663 год прошел в борьбе. Поставив в декабре 1662 года «Урок женам», Мольер пишет «Критику», затем «Экспромт». Между тем жизнь с ее повседневными радостями и огорчениями идет своим чередом. После пасхи л'Эпи, которому уже за шестьдесят, удаляется в свое поместье близ Анже. Труппа таким образом уменьшается на одного члена. Напомним, что л'Эпи — брат Жодле, фарсера с лицом, обсыпанным мукой. Актеры Месье по-прежнему в моде, они появляются у Мадам (Генриетты Английской, невестки Людовика XIV), у герцога де Бриссака, у госпожи де Кёвр, герцога де Ришелье, принца де Конде, в Шантильи, у маршала де Граммона, снова в Отеле Конде, на свадьбе его светлейшего высочества. А на заднем плане течет обычная, частная жизнь труппы: так, согласно документу от 19 сентября 1663 года труппа помещает Катрину Ревейон, дочь покойных актеров, в ученицы к портнихе Мадлене Ферра. Мольер и его товарищи уплачивают 120 ливров, чтобы у сироты было хорошее ремесло в руках; вот еще одно — среди многих других — проявление солидарности. Да, Мольер суров и раздражителен со своими товарищами, но он их любит. Если они умирают, оставляя детей, он делает все, чтобы обеспечить сиротам будущее. Так выражается его нежность к детям, его стремление к порядку во всем. Подобные знаки доброты постоянно встречаются на протяжении его жизни.

19 января 1664 года рождается старший сын Мольера Луи. Младенца крестят 28 февраля. Крестным отцом у него Людовик XIV, которого представляет герцог Шарль де Креки, первый камергер его величества, посол Франции в Риме, а крестной матерью — Мадам, Генриетта Английская, герцогиня Орлеанская, представленная ее первой фрейлиной, Коломбой де Шаррон, дочерью казначея чрезвычайных военных расходов и женой герцога де Шуазеля.

«БРАК ПОНЕВОЛЕ»

Это комедия-балет, написанная по заказу короля. Мольер потом выкроит из нее одноактную пьесу, которая до сих пор с успехом идет в Комеди Франсез. Сюжет ее не нов, Мольер его уже использовал, и более искусно: старик, Сганарель, влюблен в хорошенькую двадцатилетнюю девушку, Доримену. Как Арнольф пожирал глазами Агнесу, так Сганарель облизывается при мысли о прелестях, которые вскоре будут ему принадлежать. Но Доримена — не Агнеса. В ней нет ничего от наивной простушки. Это откровенно циничная девчонка. Она требует для себя полной свободы поведения, основанной на взаимном доверии между супругами, а тем временем сговаривается со своим дружком — повесой Ликастом. Пусть он позволит ей выйти за старика, который «самое большее, если полгода протянет», а там уж парочка заживет в свое удовольствие. Сганарелю становятся известны намерения его невесты, но отец и брат девицы все равно заставляют его на ней жениться. Таково содержание этой живой и задорной маленькой комедии, а вернее, просто рамки для балетов, в которых не брезгают танцевать вместе с актерами сам король (одетый египтянином-«Забавником»), герцоги де Бурбон, де Сент-Эньян и другие. Для Мольера это еще одно средство привлечь сильных мира сего на свою сторону — так безгранично их тщеславие. Говорили, что сюжет заимствован у Рабле (колебания Панурга накануне женитьбы). Но более вероятно, что пьеса возникла из действительного происшествия тех лет. Граф де Граммон соблазнил леди Гамильтон, а потом, тяготясь обещанием жениться, которое он вовсе не собирался сдержать, бежал из Англии. Но в Дувре, когда он уже всходил на корабль, братья его жертвы, появившись из-под земли со шпагами в руках, заставили беглеца повернуть обратно. Вот и еще одна причина для успеха пьесы при дворе, где, устав от торжественных празднеств и церемоний, жадно ловят скандалы, сплетни и грубые шутки. «Брак поневоле», поставленный впервые в Лувре 20 января 1664 года, вновь появится на сцене лишь в 1668 году, уже без балетов и в значительно сокращенном виде.

Для Мольера это отдых, передышка. Он уже запрягся в свой великий труд — сочинение «Тартюфа», который принесет ему такие огорчения, вовлечет в такую борьбу, запалит вокруг его имени новые бои, куда более ожесточенные и опасные, и, вместе с домашними невзгодами, укоротит на какой-то срок его дни. Мольер бичевал все то в тогдашнем обществе, против чего восставало его острое чувство правды: салонных снобов, щеголей

в белокурых париках на пустых головах, придворных фанфаронов, лжеученых, философов и врачей, влюбленных стариков и их девиц, скромных с виду или на деле. Как бы ни велика была опасность, он не может обойти молчанием лицемерие, которое под маской веры хозяйничает во всех слоях общества, угрожает семейному спокойствию и благосостоянию, исподволь простирает свою тиранию на область мысли, навязывает себя самой власти, пуская корни повсюду, прибегая к тайному оружию. Речь идет о Шайке святош, чье могущество в те времена было столь пагубно для страны.

В спор об «Уроке женам» святоши не ввязывались прямо. Но в ожидании более удобного случая они действовали через подставных лиц, нашептывали нападающим кое-какие аргументы, прежде всего обвинение в неверии, основанное на проповеди Арнольфа и «Правилах супружества». Мольер ощутил укол и понял, откуда он исходит. Поэтому совершенно естественно и закономерно, что он взялся за сюжет «Тартюфа»: он следовал велениям собственной души. Однако издавна существует мнение, что его подстрекал или по крайней мере недвусмысленно поощрял Людовик XIV. Дело это достаточно неясное. Как раз в то время, когда Мольер сочиняет своего «Тартюфа», Людовик XIV в неладах с папой Александром VII, от которого требует извинений за оскорбительный инцидент с французским послом в Риме[153], герцогом де Креки. Святоши, разумеется, хлопочут, настраивая общественное мнение против его величества. Ему вменяется в вину предосудительное поведение в личной жизни, связь с Луизой де Лавальер. 12 февраля 1664 года Александр VII уступает. Он соглашается распустить состоящую из солдат-корсиканцев стражу, ответственную за покушение на Креки, возвести в память об этом обелиск на одной из римских площадей и так далее. Это катастрофа для ультрамонтанской партии[154]. У всех тартюфов Франции вытягиваются физиономии. Людовик XIV нанесет им удар в свой черед, но пользуясь их же средствами. Корнель пишет «Элегию по случаю покушения на маршала де Креки»:

> «Кто мог, как я, твои права беречь?
> И на меня теперь ты поднимаешь меч!
> Не мни, что если свыше власть тебе дана,
> То ничьему суду не подлежит она».[155]

Отныне готовность Корнеля служить монархии имеет известные пределы. Другой человек возьмет на себя задачу для вящего блага государства разоблачить лицемерие Шайки святош,

сорвать маску с ханжей. Согласно этому предположению, Мольер своим «Тартюфом» способствовал политике Людовика XIV, а тот, когда пришлось политику переменить, покинул Мольера. Пьеса вызвала такой взрыв ярости, что король запретил ее публичные представления на следующий же день после премьеры. Подобную гипотезу не следует сбрасывать со счетов. Заставляет задуматься совпадение дат, а еще больше — то обстоятельство, что именно герцогу де Креки Людовик XIV поручает представлять свою особу на крещении маленького Луи Мольера в церкви Сен-Жермен-л'Осеруа 28 февраля. Во всяком случае, очевидно, что «Тартюф» сразу же включается в действия короля по отношению к церкви, что его не поставили бы в Версале без одобрения его величества. Давая такое разрешение, король идет на некоторый риск; он прощупывает общественное мнение, испытывает противника. Если предположить худшее, «Тартюф» для него — разменная монета; так оно и было. Но мы забегаем вперед.

ЛУИЗА ДЕ ЛАВАЛЬЕР

У нее своя — и немалая — роль в этой истории. Ведь «Увеселения волшебного острова» были устроены Людовиком XIV ради нее, а это празднество стало, в сущности, свидетельством о рождении Версаля. Но вернемся в 1661 год. Отправимся в Версаль, где еще нет ничего, кроме построенного Людовиком XIII очаровательного охотничьего домика из белого камня и красного кирпича под черепичной крышей, со всех сторон окруженного лесами, богатыми дичью. Анонимная хроника сберегла для нас подлинный (так там, во всяком случае, сказано) разговор между юным королем и той, кого он любит:

> «Людовик XIV: Увы, мадемуазель, вы слишком добры, что заботитесь о здоровье короля, который вовсе не заслуживал бы вашей жалости, если бы не принадлежал вам безраздельно. Моя жизнь и смерть в полной вашей власти, от вас одной зависит мое счастье… Если я говорю, что люблю вас, то это потому, что я и вправду вас люблю и буду любить всегда, с постоянством, которое вы, без сомнения, оцените. Но увы! Это слова человека счастливого, а я, быть может, никогда им не стану…
>
> Лавальер: Этого я не знаю, но я знаю наверное, что если волнение моей души не утихнет, я вовсе не буду счастлива».

Тут, по словам анонимного автора, пошел сильный дождь и прервал эти прекрасные речи. Но Луиза и Луи вернулись к ним в другом месте.

> «Король: Если вы желаете моей смерти, скажите об этом прямо, мадемуазель, и я исполню ваше желание. Все кругом изо всех сил стараются меня огорчить. Говорят, что Мадам вовсе не жестока, что фортуна ко мне благосклонна, но никто не говорит, что я вас люблю и что вы доводите меня до отчаяния. Ваша доброта разрывает мне сердце. Молю вас, ради бога, перемените ваше обращение с королем, который готов умереть для вас одной, будьте или до конца добры, или до конца жестоки».

Может быть, он и не сказал в точности таких слов, но,

конечно, мог их сказать. Луиза же, ответив: «Величие меня не ослепляет, я люблю вас самого, а не ваше королевство», — подарила ему то блаженство, о котором мечтают и молят самые великие люди. Король восхищен безмерно; любовь его, добившись этой милости, возрастает так сильно, что он клянется с радостью отдать Луизе свою корону, если она того пожелает.

Луизе де Лавальер шестнадцать лет. У нее льняные волосы, голубые глаза, очень белая кожа, больше грации, чем красоты, изрядное образование, очень нежное и без оглядки отданное королю сердце. Людовик XIV любит, чтобы его любили те, кого он любит. Луиза — его возлюбленная и его лучший друг. Он увозит ее в Версаль, чтобы укрыться от любопытства придворных, упреков королевы-матери, ревности Мадам, неравнодушной к своему деверю. Это для Луизы Версаль начинают перестраивать, украшать, расширять, пока дворец не обретает своего теперешнего вида. Людовик XIV в ту пору в самом расцвете молодости.

> «Волосы у него длинные, темно-золотые; у него высокий лоб, глаза скорее синие, чем черные, орлиный нос, красиво очерченные рот и подбородок, круглое лицо, цвет кожи скорее оливковый, чем белый» (Локателли).

Ему двадцать три года. Их любовь только начинается. Луи и Луиза ездят верхом (она отлично сидит в седле) по еще не тронутым рощам Версаля, охотятся вместе. Потом, как провинциальные помещики, возвращаются в замок, чтобы подкрепиться, согреться, любить друг друга. Привольная жизнь, вознаграждающая за тягостный этикет Лувра. Сен-Симон (который застал только конец царствования Людовика XIV и на сей раз говорит с чужих слов) рассказывает, что король ездил в Версаль дважды в неделю, «чтобы побыть наедине со своей возлюбленной». Заметим, что Луиза де Лавальер совсем не похожа на тех фавориток, которые за ней последуют, ни на тех, кто были ее предшественницами в минувшие века. Она действительно любит самого короля, а не его корону, поклялась в том с самого начала и остается верна клятве. Она бескорыстна и поддалась всепоглощающей силе страсти, а не собственному честолюбию или заботам о благополучии семьи. Она долгое время будет испытывать чувство неловкости, даже стыда, что согласуется с природной застенчивостью Людовика XIV. Они будут поэтому стараться всеми силами сохранить в тайне свою любовь, чуждающуюся внешних проявлений, но тем более пылкую и действительно необычную. В ней они находят самих себя. Но

может ли король спрятаться от чужих глаз? Пока он пробует притворяться, весь Париж распевает такую песенку:

«Кто видит тайную любовь мою?
Смеюсь догадкам, а ее таю.
Пускай судачат, кто ее внушает.
Но видит тайную любовь мою
Та, что ее внушает».[156]

Итак, для свиданий необходим предлог. Им стала перестройка Версаля. Людовик XIV вытребовал к себе тех, кто превратил Во-ле-Виконт в сказку: мастера парковой планировки Ленотра, художника Лебрена, архитектора Лево. Юному королю, полному романтических, рыцарских грез, нужен предмет для вдохновения: из зеленой пустыни, из простого охотничьего домика создать самый великолепный парк, самый прекрасный дворец на свете, сверхъестественной пышности рамку, оправу для своей любви! Версаль — это поэтическая, самая искренняя и непосредственная часть его души. Это его поиски самого себя и того величия, которое он хочет сделать символом Франции, — такое высокое у него представление о своей роли, так тесно ощущает он себя связанным с судьбой страны. Дар Луизе де Лавальер? Да, так оно было в течение нескольких лет строительной лихорадки. Но прежде всего — дар потомкам, сокровище, которым мы владеем, которым можем гордиться, которое составляет часть полученного нами наследства и нашей славы.

Чтобы скоротать разлуку, любовники пишут друг другу, иногда на картах:

«Мой ангел, на червовой двойке мне
Письмо годится написать вполне.
А бубны говорят скорей о мести,
Когда Юпитер грозен и сердит.
Но карта, где два нежных сердца вместе,
О нежности одной лишь говорит».[157]

Таков их стиль. В один прекрасный день Людовик XIV признается, что не сам сочиняет эти рифмованные записочки. Луиза столь же откровенна. Они выясняют, что настоящий автор — услужливый Бенсерад, поэт на все руки. Они весело смеются, потому что молоды, потому что любят друг друга, а хитрость уж очень невинна.

Вскоре их страсть окрашивается в более мрачные тона. Неосторожная Луиза падает с лошади. Ей пускают кровь. Людовик XIV выхаживает ее, как заботливый супруг. В том же году он подхватывает корь; в его возрасте (25 лет) это опасная болезнь. Ему тоже отворяют кровь — в те времена это универсальное средство. Он выживает чудом. Встреча после разлуки трогательна. Луиза умирала от тревоги, тем более что она беременна. Париж напевает:

«Говорят, что Лавальерше,
Тили-тили, тили-тали,
Говорят, что Лавальерше
Что-то юбки тесны стали».[158]

Людовик XIV купил для нее неподалеку от Пале-Рояля домик с пышным названием «Отель Брион». Туда к ней он пробирается тайком, как какой-нибудь шалопай в поисках приключений. Он боготворит Луизу, но самолюбие его уязвлено. Святоши не упускают возможности трезвонить о его ночных эскападах и тех происшествиях, подлинных или вымышленных, которые во время этих прогулок случаются. Король презирает святош и боится их. Не зря же он выбрал своей эмблемой солнце: ему нужно много света, даже для его слабостей. Этого требует его гордость мужчины и короля. Он недоволен пороками, распространенными среди его окружения:

«При дворе вся молодежь
Распустилась, ну и нравы.
У нее в почете сплошь
Итальянские забавы».[159]

У него самого нет никаких противоестественных наклонностей, и он влюблен. 19 декабря у Луизы рождается ребенок. Его называют Шарлем и выдают за сына господина де Лианкура и мадемуазель де Бре. Молодая мать должна присутствовать на рождественской мессе в Кенз-Вэн[160] через пять дней после родов, чтобы приличия были соблюдены. Людовику приходится переносить горькие укоры королевы — которую он уважает, но к которой никогда не чувствовал ни малейшей нежности, — и попреки королевы-матери, все больше впадающей в ханжество. Он остро чувствует постоянное, жгучее унижение от того, что принужден по церемониалу отодвигать Луизу во второй ряд, что придворные обращаются с ней не так,

как ей подобает. Он решает дать ей официальное положение, открыто объявить о том, что до сих пор так упорно скрывал. Он благодарен Луизе, хранившей тайну, пока он считал это необходимым. Отныне придворные дамы и кавалеры не смогут больше делать вид, что знать не знают Луизу. Они будут толпиться возле нее, эти жалкие льстецы, вместо того чтобы выказывать ей свое презрение тем глупым и жестоким способом, к которому прибегают обычно светские люди.

Решившись, король хочет убить разом двух зайцев: с помощью великолепного празднества, сказочной феерии музыки, света и воды утвердить Луизу в звании фаворитки и одновременно изгладить воспоминания о Во-ле-Виконте. Фуке пал слишком недавно, чтобы дружеские чувства к нему и сожаления о нем не пробивались тут, то там.

Людовик призывает Мольера, своего лучшего актера, Люлли, короля музыкантов, Лебрена, первого среди художников, и Вигарани, мастера сложной театральной машинерии. Под началом герцога де Сент-Эньяна, наперсника короля в любви к Луизе, они будут с лихорадочной поспешностью готовить «Увеселения волшебного острова», великолепие которых воссоздают для нас гравюры Израэля Сильвестра. Все предусмотрено, чтобы на целую неделю околдовать шесть сотен приглашенных! Грандиозная затея: кто строит театры и декорации на месте будущего цветника Латоны[161] и пруда Аполлона; кто устанавливает огромные канделябры среди деревьев, расставляет кресла для зрителей; в замок свозят вино, снедь, сладости; люди сбиваются с ног, чтобы в этой сутолоке как-то разместить гостей с их слугами и пожитками. Мольер со своей труппой в Версале с 30 апреля; похоже, что ему дана полная свобода действий. Ему поручена вся зрелищная часть праздника. Сент-Эньян и король целиком на него полагаются. Многие биографы не могут удержаться от вздоха, когда доходят до этого момента его жизни. Им кажется невыносимым, что из-за тщеславного каприза короля такой великий человек должен стать распорядителем зрелищ, простым поставщиком развлечений, низведенным до одного положения с челядью. Они воображают, что он был угнетен этими зазорными обязанностями, страдал от того, что он только тот, кто он есть, что ему приходится отрываться от своей работы. Ничуть не бывало. Если эта легендарная неделя и принесет ему впоследствии столько разочарования и горечи, то сейчас он вовсе не ощущает себя униженным; он счастлив, на гребне монаршей милости; перед ним открывается блестящее будущее. Конечно, работы у него выше головы, но он не был бы актером, если бы не любил до

страсти эту атмосферу увлеченного труда, буйной импровизации: ничего не готово, все не клеится, никто не знает своей роли, декораций еще нет, это провал, — но каждому известно, что в последнюю минуту совершится обычное чудо. Мольер любит все в своем ремесле, включая ярость режиссера, страхи автора, волнение актера перед выходом на сцену.

НА ТЕМУ АРИОСТО[162]

Празднество начинается около шести часов вечера парадом персонажей из поэмы Ариосто, который тогда еще в большой моде. Шествие открывает господин де Барден, герольд; на нем алая, вышитая серебром туника. За ним три пажа, один из них несет копье и щит короля. Шесть трубачей и два литавриста, одетые в алый с серебром атлас, с перьями того же цвета, на лошадях, у которых на попонах вытканы золотом изображения солнца, едут впереди герцога де Сент-Эньяна. Герцог — распорядитель праздника. Его кираса покрыта золотой чешуей, на шлеме у него белые, красные, черные перья и дракон. Он изображает Дикого Гвидо. Посредственные стишки возвещают появление каждого персонажа, в соответствии с сюжетом Ариосто: освобождение с помощью чудесного кольца храбрых рыцарей, взятых в плен красотой волшебницы Альчины. Кто сочинял эту антологию банальностей — Бенсерад, всегда готовый к услугам, или Мольер, — неизвестно. Может быть, оба. Для Сент-Эньяна — такие веселые строчки:

> «То десять воинов на одного героя,
> То десять дев — держать ему два трудных боя.
> Тот, кто одержит верх в таком двойном бою,
> Отвагу сможет, верно, уважать свою».[163]

Затем следуют восемь трубачей и два литавриста. Наконец появляется паладин Руджеро, герой праздника. Это Людовик XIV. Под ним дивный конь. Его серебряные латы украшены золотом, сверкают алмазами. Перья цветом и колыханием напоминают языки пламени. Разумеется, все в восторге и аплодируют, отбивая ладони. Король кланяется королевам — своей жене и матери. Но смотрит он на Луизу. Этот пристальный взгляд имеет силу закона. Отныне никто не сможет выказывать недостаточное почтение Луизе, не вызвав неудовольствия короля. Кто-то декламирует:

> «Кто может быть средь нас еще не ослеплен
> Осанкой, тонкостью речей сего героя!
> Но как ни вознесен своим величьем он,
> Прекрасное лицо его возносит вдвое…».[164]

Уджиери Датчанин — герцог де Ноай, в черно-красной вышитой серебром тунике. Все как в сказочном сне! Но это и есть прекрасный сон юного короля, воплощенный наяву для той, что ему дорога; и все же что-то сжимающее сердце осталось после поразившего Европу праздника и витает над круглыми водоемами и рощами Версаля, против дворца. Герцог де Гиз одет в черное с золотом; он изображает Черного Аквиланта. Граф д'Арманьяк в серебряном, усыпанном рубинами наряде: это Белый Грифон. Затем появляются герцог де Фуа — в красном, де Коаслен — в зеленом, граф де Люд и принц де Марсийяк. За маркизами де Вилькье и де Сокуром (о котором мы вспоминали в связи с «Докучными») — д'Юмьер и Лавальер, брат Луизы; как и сестра, он в белой льняной, шитой серебром одежде. Обращенные к нему стихи более чем сомнительного вкуса:

> «Как ни прекрасны славы звонкие награды,
> Когда мы влюблены без памяти, то их
> Прекрасней будет смерть, тогда и ей мы рады.
> Когда ее найдем в объятьях дорогих».[165]

Заметим, что общий тон — не говоря о грубоватой лести — исполнен легкомыслия и весьма пряных личных намеков. Придворные не краснеют от соленого словечка, от нескромного образа. Все изменится при госпоже де Ментенон,[166] но до того еще далеко! Праздник 1664 года принадлежит молодости, провозглашает верховные права любви, побуждает толпу красивых женщин и мужчин в завитых париках смелее следовать примеру Луи и Луизы. Этот праздник — открытая, звонкая пощечина партии святош.

Герцог Энгиенский едет один, он в бело-огненном одеянии; и он сам и его конь сверкают алмазами. За ним колесница Аполлона. На ней царственно возвышается солнечный бог: это наш добрый Лагранж, чудо изящества и достоинства — подлинное божество! За колесницей идут четыре века: Бронзовый век — мадемуазель Дебри, Золотой — Арманда Бежар, мадемуазель Мольер, Серебряный — Юбер, Железный — Дюкруази, потрясающий мечом. Колесница, запряженная четверкой лошадей в украшенных изображениями солнца попонах, делает четыре круга перед зрителями. Ею правит старик в коричневом, с крыльями за спиной; в руке у него серп; он изображает Время. Это Миле, кучер короля:

> «Казалось, он вовсе не чувствовал смущения в такой роли; ведь он каждый день так счастливо и ловко правит

драгоценнейшей колесницей на свете и хорошо понимает, что если опрокинется та, на которой он стоит сегодня, этот случай окажется роковым только для труппы Мольера, а труппа Бургундского отеля легко утешится» (Мариньи).

Официально праздник дается в честь королев, на деле — для Луизы де Лавальер. Было бы бестактно обойти комплиментом — пусть с примесью политики — Марию-Терезию. Колесница останавливается перед ней, и Лагранж произносит такие стихи:

«Не видел, чтоб любви предмет достойней был,
Чтоб в сердце так кипел великодушья пыл,
Чтоб молодость и ум так дивно сочетались,
Чтоб власть была в таком согласьи с добротой,
Чтоб были так дружны рассудок с красотой».[167]

А теперь — политический намек, немного неуклюжий:

«Великие французский и испанский троны,
И Карлов — Пятого, Великого короны,
Счастливо все от них наследует она.
Могуществу ее земля покорена».[168]

Короче, эти путаные вирши означают, что Людовик XIV собирается заявить права своей жены наследовать ее отцу, Филиппу IV Испанскому. После смерти Филиппа в 1665 году Людовик потребует для себя Фландрию, Франш-Конте и Брабант, подкрепляя это требование еще и тем, что приданое Марии-Терезии (500 000 экю) так и не было выплачено испанцами.

И, чтобы позолотить пилюлю:

«Но титул выше всех, но избранное имя,
Которое стоит над всеми остальными,
Дороже ей, чем все другие имена:
Она Людовика супругой названа».[169]

Какие иронические улыбки вызовет эта тирада! Но грустить и предаваться бесплодным размышлениям просто некогда. Начинаются состязания, в которых как бы случайно побеждает маркиз де Лавальер. Королева-мать вручает ему в качестве награды шпагу с золотым, инкрустированным бриллиантами

эфесом. Никто не заблуждается на сей счет, даже сам Лавальер: он не настолько тщеславен, чтобы не понимать, что своим триумфом обязан Луизе.

Когда после всех этих чудес настает ночь и зажигаются свечи, появляется божественный Люлли со своими тридцатью четырьмя музыкантами, которые расступаются направо и налево, чтобы освободить проход для времен года: Бежар верхом на медведе представляет зиму; мадемуазель Дюпарк на испанской лошадке, одетая в зеленое с серебром, — весну.

> «Изящество ее, как говорят,
> В Версале покорило всех подряд»;[170]

ее супруг на слоне — лето; Латорильер на верблюде — осень. Толпа лакеев, наряженных на сельский лад, окружает их, разнося угощение. Наконец показывается гора, так хитроумно устроенная, что кажется скользящей по воздуху. На ней Пан и Диана: Мольер и Арманда, которые произносят комплименты Марии-Терезии. Приближаются фавны с кушаньями на подносах. Начинается ночной пикник при свете сотен свеч, при звуках музыки Люлли. Председатель пира — король. По границам парка стоят на страже солдаты, чтобы отгонять зевак. Что они испытывают, видя только дрожание света сквозь листву, ловя звуки музыки, то такие ясные, то удаляющиеся вместе с порывами ветра? Теперь после отхода ко сну Людовик XIV может почти открыто отправиться к Луизе, а затем остаток ночи провести у Марии-Терезии. Так заведено у королей.

Вот и кончился первый день. Кто-то, наверно, скажет, что мы слишком на нем задержались. Но шествие рыцарей из поэмы Ариосто оставило по себе столько воспоминаний, такой яркий след в истории, что казалось необходимым воссоздать его во всех подробностях. Здесь играют силы крепнущей страны, кипит молодость короля, здесь веет дыхание любви и счастья, которое не стоит презирать.

«ПРИНЦЕССА ЭЛИДЫ»

Сочиненная на скорую руку, но для зрелища на случай не вовсе лишенная достоинств, эта комедия непременно должна вписаться в общую программу празднества, а значит, хоть как-то быть связана с выбранным Сент-Эньяном сюжетом. Мольеру пришлось работать в такой спешке, что он смог зарифмовать только первый акт и одну сцену из второго. Остальное сделано в прозе, что дает Мариньи повод написать: «Похоже, что, торопясь на зов волшебницы Альчины, Комедия успела надеть только одну сандалию и явилась засвидетельствовать свое послушание с одной ногой обутой, а другой босой».

В комедии пять действий. Они перемежаются шестью интермедиями с хорами и балетами на музыку Люлли. В Королевской аллее устроен большой театр, защищенный полотняными ветроломами. На этой площадке в присутствии короля, королев, Луизы и всего двора, среди светящейся листвы, Труппа Месье вместе с музыкантами Люлли и певцами из Оперы ставит «Принцессу Элиды». Теперь эту пьесу знают только по названию, никто ее больше не читает. Сюжет ее предвещает вычурно-галантный стиль XVIII века, атмосферу картин Ватто[171] — «Плавания на Киферу». Из тонкой любезности к королеве-матери, Анне Австрийской, и королеве Марии-Терезии Мольер взял за основу испанскую пьесу, «Desden con el desden» («За презрение — презрение») Морето. Принцесса Элиды так горда, что отвергает домогательства греческих принцев. Эвриал, принц Итаки, любит принцессу, но хочет ее победить тем же оружием и притворяется, что очарован ее кузиной. Принцесса, вне себя от гнева, познав наконец муки любви, умоляет отца помешать этому браку. Мудрый и лукавый король Элиды соглашается. Тогда Эвриал открывает свой замысел (не слишком благородный по отношению к кузине!). Он признается, что не переставал любить принцессу. В сущности, начиная с «Песни Авроры» в прологе, намерения автора и его симпатии для нас очевидны: вся пьеса — призыв любви, увещание любить и быть любимым, и за этим подразумевается одобрение связи Людовика XIV с Луизой де Лавальер:

> «Коль у любви для вас есть выбор на примете,
> Красавицы, не прекословьте ей!
> Пусть скажут: спесь — вам щит, — нет правды в том совете,
> Вы неприступность бросьте поскорей.

Когда прелестны вы, на свете
Нет ничего любви милей».

А дальше — еще более откровенный намек:

«Скажу я, что любовь подобным вам к лицу;
Что дань, платимая чертам лица прекрасным,
Душевной красоты залогом служит ясным,
Что, если никогда принц не бывал влюблен,
Не будет милостив, велик не будет он».

Иначе говоря, королю, чтобы заслужить его прозвище великого, необходима Луиза. Скорее всего, такая теория не по вкусу королевам и партии святош. Мало того, что скандал получает огласку, его еще пытаются оправдать при помощи комедии! Но постановка прекрасна: это чистый театр, немного в духе Фоли-Бержер[172] или Шатле[173]. Эффект основан прежде всего на роскоши декораций и костюмов. Действие прерывается бурлескными сценами. Все здесь тешит глаз. Сатиры, лакеи, собаки, крестьяне… Они поют и пляшут вокруг актеров. Впереди Мольер; он играет Морона, шута принцессы. Он снует по сцене, кувыркается, карабкается по ветвям, убегает, появляется снова, усаживается верхом на медведя, натыкается на кабана, залезает на дерево, чтобы спастись от кабаньих клыков, и извлекает такую приятную мораль из своей трусости:

«Слуга покорный ваш! Я предпочту беспечно,
Чтоб говорили: «Здесь улепетнул Морон
От вепря злобного, и этим спасся он»,
Чем если б прославлять так это место стали:
«Бесстрашие и честь Морона здесь блистали,
Когда пред кабаном не дрогнул он, храбрец,
И от клыков обрел печальнейший конец».
…По мне, дороже день на свете,
Чем — славе не во гнев — в преданьях пять столетий».

Лагранж играет гордого принца Итаки, Юбер — Ифитаса, короля Элиды. Госпожи Дюпарк, Дебри, Бежар (Мадлена) — кузин и служанку принцессы Элиды, роль которой исполняет Арманда. Мадемуазель Мольер — открытие этого вечера, для двора и для собственного супруга. Ее живое, задорное личико, улыбающийся рот, блестящие глаза очень подходят к роли. На ней юбка из

тафты лимонного цвета, украшенная кружевами, и «короткий корсаж, шитый золотом и серебром» (Опись имущества после смерти Мольера). Все ее заметили. В один вечер эта девочка — обязанная толикой внимания, которое ей дарили прежде, лишь тому обстоятельству, что вышла замуж за великого Мольера, — стала звездой. Знатные молодые люди уже выказывают к ней нежный интерес. Она опьянена всем этим и, забыв свое истинное положение, воображает себя и вправду принцессой, ровней тем, кто расточает ей комплименты. Мольер, конечно, видит эту поразительную метаморфозу и страдает от нее. Как он, наверно, жалеет о своей неосмотрительности! А может быть, он слишком устал, чтобы размышлять о чем бы то ни было, думает только о том, чтобы как-то поддержать подорванные силы, и, несмотря ни на что, верит в честность Арманды, прощает ей эти порывы молодости. Он хорошо знает, что первые глотки славы ударяют в голову. Стихи, которыми он завершает пьесу, обретут вскоре привкус горечи:

«Девы гордые, пленяйте!
Вашим чарам нет конца.
О пастушки! Страсть узнайте,
Нам затем даны сердца.
Тщетно думать о защите,
Час любви пробьет для всех;
Вы, как все, не избежите
Сладостных ее утех».

Его-то самого «Увеселения волшебного острова» выведут не на усыпанную розами дорогу, а на темные, каменистые тропинки. Он еще этого не знает; спектакль снова пойдет завтра и в последующие дни, требуя всяких утомительных доделок. Все должно течь гладко, так хочет король. Значит, ничего нельзя пускать на волю случая. Но пока он хлопочет, сердится, бранит представителей этого диковинного актерского племени, его судьба делает новый поворот, определяется окончательно.

БАЛЕТ АЛЬЧИНЫ

Одна из гравюр Израэля Сильвестра воскрешает зрелище в третий день праздника. Под гравюрой подпись: «Театр, устроенный посреди большого пруда, представляет Остров Альчины, где стоит ее зачарованный Дворец, прилепившись к маленькой скале; перед ним был исполнен Балет с несколькими выходами, после чего этот Дворец был поглощен огнем фейерверка, представляющим разрушение чар после бегства Руджеро».

Это венец праздника! Зрители, сидящие (или стоящие, в зависимости от ранга) вокруг обширного водоема, в конце главной аллеи видят, как появляется Альчина (мадемуазель Дюпарк) с двумя нимфами (мадемуазель Дебри и Арманда), верхом на китах. Вигарани так замечательно смастерил огромных животных, что они плавают совсем как живые; иные простаки даже отказываются поверить, что они не настоящие, и утверждают, будто их выловили в море и доставили в Версаль по такому случаю. Альчина и нимфы обмениваются репликами, из которых становится ясно, какая угроза нависла над волшебницей. Они возвращаются в свой дворец на скале, где танцуют и поют плененные рыцари (снова тема первого дня), чудовища и карлики — свита Альчины. Некая дама надевает Руджеро на палец спасительное кольцо. Альчина вмешивается слишком поздно; ее зловещей власти пришел конец. Чудовища и карлики, киты и нимфы исчезают, в пламени взлетающих ввысь ракет дворец рушится, загорается и рассыпается в прах. Это самый чудесный фейерверк той эпохи; при нем было светло как днем. Он символически завершает «Увеселения волшебного острова»: теперь становится понятен смысл этого названия.

Но разъехаться сразу невозможно. В субботу 10 мая король выигрывает скачки. Он снова в наряде Руджеро, в латах и перьях, — одеяние римского императора.

В воскресенье, после мессы, король открывает версальский зверинец. Вечером Труппа Месье ставит «Докучных», где Мольер один играет пять ролей! Посмертная опись его имущества дает точное представление о костюмах, которые он надевал. В роли маркиза: «Штаны легкой шелковой материи в голубую и розовую полоску с желто-красной отделкой из кольбертина, камзол кольбертиновой ткани, украшенный лентами, башмаки, шелковые чулки и подвязки».

В роли Доранта: «Плащ и штаны тонкого сукна с разрезами, камзол с разрезами же, охотничий кафтан, сабля и пояс,

вышесказанный кафтан украшен серебряными галунами, пара перчаток оленьей кожи, пара желтых чулок под сапоги».

Первая половина дня в понедельник, 12 мая, посвящена лотерее, в которой королевам, придворным дамам, Луизе де Лавальер достаются предметы искусства и драгоценности. Затем — состязание, где соперничают герцог де Сент-Эньян и маркиз де Сокур. Вечером Труппа Месье дает «Тартюфа», новую пьесу Мольера, вернее, первые три ее акта. Изначально «Тартюф» назывался «Обманщик». Комедия имеет самый живой успех. Юные аристократы и их дамы не сердятся, когда перед ними так убедительно разоблачают этих несносных, мешающих жить менторов-проповедников. Однако на следующий же день поднимается вопль негодования. Шайка святош делает ответный выпад с молниеносной быстротой, пускает в ход все средства, чтобы «Обманщик» не стал достоянием публики. Оказывается давление на самого короля. Ему предлагают гнусный торг: он может сохранить для себя Луизу, церковь будет снисходительна, посмотрит на это сквозь пальцы; но пусть он выдаст этого дьявола — Мольера. Вот почему мы читаем в «Рассказе об «Увеселениях»[174]:

> «Хотя пьеса была найдена очень забавной, король усмотрел такое подобие между теми, кого истинное благочестие ведет небесным путем, и теми, кому лицемерная кичливость добрыми поступками не мешает совершать дурные, что по крайней своей щепетильности в делах веры он не мог потерпеть такого сходства между пороком и добродетелью, так что одно можно было принять за другое, и хотя добрые намерения автора не вызывали сомнений, он все же запретил публичные представления комедии и лишил самого себя этого удовольствия, чтобы не причинить вреда другим, менее его способным судить о таких предметах».

Это уклончивое объяснение словно вышло из-под пера самого Тартюфа. Следует заметить, что Мольер тут не назван по имени. И вообще «Рассказ» странным образом избегает его упоминать.

Во вторник, 13-го, «Увеселения» заканчиваются. Труппа Месье играет «Брак поневоле». Арманда притягивает к себе все взоры. На ней костюм Египтянки: «Плащ и юбка разноцветного атласа, два парчовых корсажа цвета золота и серебра».

На сей раз свечи гаснут окончательно. Утомительный праздник позади. Мольер, как ревностный слуга и как настоящий актер, показал свои таланты во всем их удивительном разнообразии. Как пишет Сильвия Шевалле: «Представление

«Принцессы Элиды» оставило по себе несравненные воспоминания. На нем лежал отпечаток роскоши и беззаботности тех весенних праздников, когда каждый старался понравиться королю, той поры, когда Его величество и сам думал только о том, чтобы нравиться, — как говорит «Рассказ», трогательно засвидетельствовавший поэтический, веселый и нежный гений того, кто был тогда скромным автором «Тартюфа».

XVIII «ТАРТЮФ» И БИТВА ЗА НЕГО

БИТВА ЗА «ТАРТЮФА»

Король уезжает в Фонтенбло. Труппа Месье остается в Версале; она вновь появится на сцене Пале-Рояля только 20 июня, когда будет играть «Фиваиду» Расина. Конечно, нужно привести в порядок счета, собрать вещи, наконец, отдохнуть немного после утомительных дней «Увеселений»; и все же трудно объяснить такую оттяжку возвращения в Париж. Дошли ли до Мольера какие-то угрожающие вести? Есть ли опасения, что Шайка святош попытается вызвать беспорядки у дверей театра или во время представлений? Или, напротив, актеры хотят потомить ожиданием отзывчивую и преданную публику? Этого мы не знаем. Но что доподлинно известно — это то, что Шайка во главе с Ардуэном де Перефиксом, архиепископом Парижским, и президентом Ламуаньоном, при покровительстве королевы-матери, Анны Австрийской, использует все средства, чтобы уничтожить Мольера. 17 мая 1664 года «Газет»[175] возносит пылкие хвалы Людовику XIV за то, что он выказал себя воистину старшим сыном Церкви, осудив Пять Положений,[176] отстаиваемых янсенистами, и запретив публичные представления «Обманщика», «которого Его Величество, будучи в совершенстве осведомлен во всех предметах, счел крайне оскорбительным для религии и способным произвести самое вредное действие».

Мы видели, что в действительности позиция короля совсем не такова; свидетельством тому — анекдот, рассказанный Мольером в конце длинного предисловия к его пьесе. Через неделю после запрещения «Тартюфа» Людовик XIV, посмотрев представление пьесы «Скарамуш-отшельник», громко спросил у Великого Конде: «Хотел бы я знать, почему те, кого так оскорбляет комедия Мольера, молчат о «“*Скарамуше*”?» Конде: «Причина в том, что в комедии о Скарамуше высмеиваются небеса и религия, до которых этим господам нет никакого дела, а комедия Мольера высмеивает их самих, и вот этого они стерпеть не могут».

По Парижу ходит пасквиль, исполненный самой лютой и неукротимой злобы. Он называется «Славный во всем свете король». Его автор — Пьер Руле, настоятель церкви Святого Варфоломея. Он пишет с вызовом:

> «Некий человек, а вернее сказать, дьявол, облеченный плотью и одетый человеком, и самый отъявленный безбожник и вольнодумец, какой когда-либо жил в минувшие века, возымел столько нечестия и

мерзости, что сатанинским своим разумением породил пьесу, каковую и вознамерился сделать известной всему свету, представив ее на театре, в посмеяние Церкви и в поношение самого священного звания и самого божественного предназначения и в поношение всего, что ни есть самого святого в Церкви, устроенной Спасителем к освящению душ наших, и умыслив выставить их достойными смеха, презрения и ненависти. За таковое святотатственное и нечестивое посягательство повинен он смертной казни, примерной и прилюдной, и самому огню, предвестнику адского пламени, дабы искупить столь тяжкий грех оскорбления величества господня, что служит к посрамлению католической веры, изрыгая на нее хулу и потешаясь над тем ее благочестивым и святым обычаем, что состоит в водительстве и наставлении душ и семейств мудрыми наставниками и богобоязненными руководителями».

Далее пышущий злобой изувер осмеливается расставлять ловушку самому королю:

«Но Его Величество, сделав ему, движимый сильнейшим гневом, суровый выговор, затем, по всегдашнему своему милосердию, в коем он подражает извечной доброте Господа нашего, предал забвению его дерзость и простил его дьявольскую гордыню, дабы дать ему время каяться гласно и всенародно весь остаток его жизни. И с тем, чтобы вернее остановить представление и распространение его нечестивых и богопротивных сочинений и его непристойных и распутных виршей, он приказал ему, под страхом смерти, все им написанное уничтожить и разорвать, истребить и сжечь и впредь не писать ничего столь низкого и гнусного, не производить на свет ничего в такое оскорбление Господу и поругание Церкви, веры, таинств и лиц, чьи труды более всего необходимы для спасения душ; он объявил ему при свидетелях и во всеуслышание, что невозможно сделать или сказать нечто такое, что было бы ему более прискорбно и мерзостно и досадило бы ему живее, чем то, что покушается на славу Божию, уважение к Церкви, благоденствие религии, почитание святых таинств, кои суть пути благодати, купленной Иисусом Христом для рода человеческого своею крестною смертью…»

На самом же деле Людовик XIV сказал Мольеру: «Не сердите

святош, они люди беспощадные!» Это не столько выговор, сколько совет — почти дружеский. В противоположность утверждениям кюре из церкви Святого Варфоломея, король вовсе не возмущается гнусностью Мольера, но продолжает высоко его ценить. 21 июля именно Труппа Месье приглашена в Фонтенбло для участия в празднествах в честь кардинала Киджи, приехавшего принести извинения Людовику XIV от имени папы. Труппа играет «Принцессу Элиды» (четырежды) и «Фиваиду» Расина, как о том сообщает «Реестр» Лагранжа. Мольер пользуется случаем, чтобы прочесть «Тартюфа» господину легату. Прелат родом из Венеции; он и не такое слышал и не находит ничего предосудительного в «Тартюфе». И правда, надо быть французом, чтобы понять, что в этой комедии приводит в ярость святош и почему король так и не снимает с нее запрета. На горизонте сгущаются тучи; начинаются гонения на Пор-Рояль; это смущает тех, кто введен в заблуждение хитростями и притворной снисходительностью Общества Святых Даров. Похоже, что Общество одерживает победы на всех фронтах. Людовик XIV не внемлет просьбам Мольера, потому что король, рассуждая здраво, полагает неуместным раздувать волнение в умах. Прежде чем разрешить «Тартюфа», он подождет, чтобы разрядилась обстановка — с точки зрения власти все дело в этом. Кажется, будто король оставил Мольера; но это не совсем так. Он попытается как-то возместить причиненное зло, будет, насколько возможно, защищать и поддерживать Мольера. Без сомнения, Людовика, которому при всем его королевском величии пришлось уступить, иногда раздражает то упорство, с каким Мольер добивается постановки своей пьесы. Он не может понять, что «Тартюф» стал для Мольера постоянной занозой в сердце, наваждением, которое в конце концов разрушит его здоровье, душевное и физическое.

31 августа Мольер подает первое прошение королю. Оп напоминает, что «назначение комедии состоит в том, чтобы развлекать людей, исправляя их…». А «лицемерие есть, несомненно, один из самых распространенных, невыносимых и опасных пороков…»

Такие морализаторские побуждения несколько непривычны у Мольера; во всяком случае, он никогда еще так определенно их не излагал. Он настаивает на том, что «Тартюф» метит не в настоящих праведников, а в «фальшивомонетчиков благочестия, которые пытаются одурачить людей поддельной ревностью о вере и притворной любовью к ближнему»; что, стараясь не оставить места для двусмысленных толкований, он «устранил всякую возможность спутать добро и зло», «рисовал свою картину с

помощью ярких красок и отчетливых линий, которые позволяют сразу распознать несомненного и отъявленного лицемера».

Он пробует представить короля своим сторонником, так же, как это делал Руле, только в противоположном смысле: «Кое-кто злоупотребил тем, как близко к сердцу принимает Ваше величество все, что касается благочестия, и применил единственный способ к Вам подольститься: воспользовался Вашим преклонением перед святыней».

Мы бы теперь сказали, что король «попался». Мольер выставляет одобрение легата Киджи против пахнущих серой обвинений Руле и вверяет королю свою честь и свое благополучие, которые оказались под такой угрозой.

Король, по известным причинам, колеблется, медлит, но не может сделать ничего другого, как только подтвердить свой отказ, подсластив его туманными обещаниями. Дело «Тартюфа» будет тянуться еще пять лет, до 5 февраля 1669 года, даты первого представления в Пале-Рояле. В сущности, оно закончится лишь много позже, когда пьеса снова станет злободневной из-за давления церкви на общественное мнение. Спустя двенадцать лет после смерти Мольера другой кюре, Адриан Байе, библиотекарь Ламуаньона, напишет, что этот автор — «один из самых опасных врагов для церкви Иисуса Христа, каких породил наш век», и обвинит его в «развратности», намеренно смешивая право молодых выбирать себе в супруги кого пожелают (дорогая Мольеру мысль) со свободной любовью и распутством. О «Тартюфе» он выскажет такое суждение:

> «Одна из пьес наименее опасных на путях неверия, коего семена рассеяны по другим его пьесам столь хитроумно и скрыто, что от них труднее защищаться, чем от этой, где он насмехается над ханжами и святошами, сняв маску, не разбирая средств».

СОСТАВ ПРЕСТУПЛЕНИЯ

Каков же, наконец, состав преступления? Что это за пьеса — «Тартюф», которой сегодня все восхищаются как одним из самых совершенных созданий Мольера и в которой никто не видит ничего предосудительного, с какой бы точки зрения ни взглянуть?

Действие происходит в Париже, в доме Оргона, принадлежащего к высшей буржуазии, если не к дворянству средней руки. Из реплики служанки Дорины можно понять, что во времена Фронды Оргон вел себя достойно и был на службе короля, то есть на правой стороне. Оргон вызывает представление о провинциальных помещиках, храбрых, верных и честных, но ограниченных, упрямых домашних тиранах. В своем доме он чувствует себя единовластным хозяином. Нет для него большего удовольствия, чем доводить до бешенства домочадцев, то есть свою жену, прелестную Эльмиру (ее играла Арманда), детей, Дамиса и Мариану, шурина Клеанта, служанку Дорину с ее грубоватым здравым смыслом. Безумие его доходит до того, что он навязывает Тартюфа своему семейству, как те ни возмущаются. Он нашел этого друга в церкви, где замечательный человек воссылал небесам молитвы, громко вздыхая. Тартюф покорил его, пообещав спасение души и указав на тщету и порочность света. Оргон до того очарован Тартюфом, что готов отдать ему свое состояние и свою дочь Мариану. Эльмире придется пойти на крайний риск, чтобы раскрыть мужу глаза. В довершение всего Оргон оказался запутан в темном деле и погиб бы окончательно, если б не вмешательство короля. Спятивший болван? Такое суждение высказывалось. По видимости, для него есть все основания. Но можно видеть в Оргоне и другое — одного из тех прямодушных (до неспособности различать зло, до отталкивания от себя даже неопровержимых доказательств), глубоко религиозных, слегка затронутых янсенизмом людей, каких было немало в те времена. На уровне более изощренной психологии — одного из тех, кто любит своих друзей так слепо, что оправдывает их вопреки любой очевидности. Характер не слишком сложный; и сама его простота говорит в его пользу. Это распространенный в XVII веке тип дворянина, с его чувством долга, его упованиями, его завороженностью потусторонним. Если хотите, «порядочный человек», а в более узком смысле — средний француз во всем своем сумасбродстве, эгоизме, наивности, и безусловно очень нам близкий и симпатичный.

Тартюф скроен иначе. Леметр[177] писал, что он нам показан

«в первых двух действиях как простой служка, церковная крыса с грубыми и низкими ухватками… Но по ходу дела автор придумал иного Тартюфа… Теперь он отлично воспитан, его манеры выдают уже не неотесанного служку, но светского человека».

Это неверно! Тонкий прием Мольера состоит в том, чтобы в первых двух действиях представить нам Тартюфа не прямо, а через восприятие окружающих, прежде всего служанки Дорины. Таким образом Мольер, подобно живописцу, создает портрет Тартюфа несколькими контрастными мазками, но не прорисовывает его до конца, чтобы зритель попытался сам его довершить. Прежде чем он появляется на сцене, все уже так или иначе, каждый на свой лад, составили себе о нем понятие. Мольер мастерски набрасывает для нас лишь беглый силуэт этой фигуры в диалоге Дорины с Оргоном. Дорина рассказывает:

«Тартюф? По милости господней
Еще стал здоровей, румяней и дородней.
…Наелся до отвала.
С благоговением окинув взором стол,
Двух жареных цыплят и окорок уплел.

Желая возместить ущерб ее здоровью,
За завтраком хватил винца — стаканов пять».

Оргон говорит другим языком — языком самого Тартюфа, настолько он под обаянием своего нового друга:

«Лишь познакомитесь получше с ним — и сразу
Его приверженцем вы станете навек.
Вот человек! Он… Он… Ну, словом, че-ло-век!
Я счастлив. Мне внушил глагол его могучий,
Что мир является большой навозной кучей».

У Клеанта (брата Эльмиры, второй жены Оргона) благоразумия хоть отбавляй, может быть, даже слишком много. Зятю, который обвиняет его в вольнодумстве на том основании, что тот отказывается разинув рот восторгаться Тартюфом, Клеант отвечает — и это, без сомнения, слова самого Мольера:

«Все вам подобные — а их, к несчастью, много —
Поют на этот лад. Вы слепы, и у вас
Одно желание: чтоб все лишились глаз,
И потому вам страх внушает каждый зрячий,

Который думает и чувствует иначе, —
Он вольнодумец, враг! Кто дал отпор ханже,
Тот виноват у вас в кощунстве, в мятеже».

В этих последних строчках есть известная двусмысленность, и нетрудно вообразить, как ухватилась Шайка за такую неосторожность со стороны Мольера — если это и впрямь неосторожность, а не сознательный выпад. Затем Клеант выдвигает главное обвинение против святош:

«И нет поэтому на свете ничего
Противнее, чем ложь, притворство, ханжество.
Не стыдно ли, когда святоши площадные
Бездушные лжецы, продажные витии,
В одежды святости кощунственно рядясь,
Все, что нам дорого, все втаптывают в грязь;
Когда стяжатели в соперничестве яром
Торгуют совестью, как мелочным товаром,
И, закатив глаза, принявши постный вид,
Смекают, кто и чем за то их наградит;
Когда они спешат стезею благочестья
Туда, где видятся им деньги и поместья;
Когда, крича о том, что жить грешно в миру,
Они стараются прибиться ко двору;
Когда клеветники без совести, без чести,
Личиной благостной скрывая жажду мести,
Дабы верней сгубить того, кто им не мил,
Вопят, что он — бунтарь противу высших сил?
И оттого они для нас опасней вдвое,
Что приспособили меч веры для разбоя,
С молитвою вершат преступные дела,
И стало в их руках добро орудьем зла».

В наш век нетерпимость религиозная сменилась нетерпимостью политической, но не следует на этом основании думать, что Мольер здесь что-то преувеличивает. Тираду Клеанта можно сопоставить с уже цитированной страничкой из Сен-Симона о тех, с кого был списан Тартюф, и с изображением святош у Лабрюйера («Характеры». О моде): «Вступив в тайный заговор с одними людьми, злоумышлять против других; ценить лишь себя и своих присных… ставить милосердие на службу честолюбию, надеяться, что богатства и почестей достаточно для спасения души, — таковы в наше время мысли и чувства

благочестивцев. *Благочестивец — это такой человек, который при короле-безбожнике сразу стал бы безбожником».*

Влияние, которым пользовались тогда духовные руководители, сегодня кажется невероятным. Самые опасные из них — миряне, источающие ханжескую елейность, ревностные помощники Общества Святых Даров, такие, как Тартюф. Можно привести в пример Демаре де Сен-Сорлена, члена Академии, управляющего герцогини де Ришелье и полновластного хозяина ее богатств, дворца, самой особы этой благочестивой знатной дамы. Он проповедует странную мораль растворения души в боге; у него выходит, что «Господь все творит и все терпит в нас. Если нижняя часть доставляет беспокойство, другая половина того не ведает. Обе части разжижаются и преображаются в Бога. И Бог обитает тогда в треволнениях плоти, кои все тем освящаются».

Как видим, это очень удобно и утешительно. Мишле, разумеется, не упускает случая намекнуть, что Демаре де Сен-Сорлен не ограничивался просвещением знатных дам, но давал возможность попользоваться благами этого учения даже «своим голубкам» (монахиням). Поймем правильно! Мы здесь подходим вплотную к молинистской[179] теории благих намерений, краеугольному камню доктрины Общества Святых Даров и тогдашних иезуитов.

Но это все в скобках; закроем их и вернемся к Тартюфу. Оргон, чтобы крепче его к себе привязать, а отчасти — назло собственному семейству, решил отдать ему в жены свою дочь Мариану, невзирая на то, что уже обещал ее Валеру, в которого та влюблена. Служанка Дорина восстает против этого нелепого замысла. Она учуяла, что Тартюф не испытывает никаких чувств к Мариане, зато «слегка того… влюбился» в Эльмиру, жену своего благодетеля. Наконец Тартюф появляется на сцене собственной персоной и несколькими репликами сам очерчивает свой профиль. Вот он обращается к слуге:

> «Лоран! Ты прибери и плеть и власяницу.
> Кто спросит, отвечай, что я пошел в темницу
> К несчастным узникам, дабы утешить их
> И лепту им вручить от скудных средств моих».

Декольте Дорины его смущает, и, вытащив платок, он прикрывает ей грудь:

> «Прикрой нагую грудь.
> Сей приоткрыв предмет, ты пролагаешь путь
> Греховным помыслам и вожделеньям грязным».

На что проницательная Дорина замечает:

«Неужто же вы так чувствительны к соблазнам…»

Так оно и есть, дальнейшее это покажет; пожалуй, тут единственное уязвимое место в его броне. Дорина заключает союз с Эльмирой, чтобы помешать женитьбе Тартюфа на Мариане. Эльмира соглашается поговорить со святошей, велит его позвать. Беседа принимает неожиданный оборот. Тартюф хватает молодую женщину на руку и кладет свою ей на колени. Эльмира спрашивает:

«При чем же здесь рука?»

Он в ответ:

«Хотел пощупать ткань. Она весьма добротна
И так нежна, мягка!..»

Эльмира осторожно спрашивает о планах брака с Марианой. Но он, пощупав юбку Эльмиры и принявшись за ее косынку, теряет самообладание, распаляется, охваченный желанием, уступая своему тайному пороку, становится безумно неосмотрителен, разражается признанием — подлинным чудом лицемерия:

«Тому, кто возлюбил бессмертные красоты,
Должна приятна быть и смертная краса:
Ее на радость нам даруют небеса.
Иной раз и в других созданиях прелестных
Мы видим отблески прообразов небесных,
Но ваш прекрасный лик нежнее всех стократ,
Волнует сердце он и восхищает взгляд.
Едва встречаю вас, как снова я и снова
Чту в вашем облике творца всего живого,
И к воплощенному подобию его
Огнем любви мое пылает естество».

Эльмира удивляется, что столь набожный человек может произносить такие речи. Он возражает:

«Как я ни набожен, но все же я — мужчина.
И сила ваших чар, поверьте, такова,
Что разум уступил законам естества».

Чтобы успокоить Эльмиру и развеять ее опасения за свою репутацию честной женщины, негодяй продолжает:

«Нет, я любовь свою
От любопытных глаз надежно утаю:
Ведь сам я многое теряю при огласке,
А потому мне честь доверьте без опаски.
Своей избраннице я в дар принесть бы мог
Страсть — без худой молвы, услады — без тревог».

Он осмеливается обещать Эльмире «преданность, какой не видели доселе во вселенной». Дамис все слышал. Он врывается в комнату, уверенный, что уж теперь-то с Тартюфом покончено. Но у лицемера не одна хитрость в запасе. Он бросается на колени перед Оргоном и притворяется, что готов принять от клеветников мученический венец во искупление своих грехов. Оргон попадается на эту удочку, опускается и сам на колени и, чтобы наказать домашних, виновных в оскорблении «праведника», отписывает ему в дар свое имущество. Тут вмешивается Клеант, взывая к чести Тартюфа, к его христианскому милосердию. Неужто праведник даст обездолить сына, слишком горячо защищавшего счастье отца, спокойствие почтенной и дружной семьи? Тартюфу приходится приоткрыть свою низкую душу:

«Поверьте, сударь: чужд я низменной корысти, —
Вам это подтвердят все, кто со мной знаком.
Богатство — прах, и я не думаю о нем.
И тем не менее внушил мне высший разум,
Что встретить не могу надменным я отказом
Тот доброхотный дар, что преподносит друг:
Мой долг — спасти добро от недостойных рук;
В противном случае наследники именья
Могли бы дать ему дурное применение.
Я ж деньгам оборот весьма похвальный дам
На благо ближнему, во славу небесам».

Но все же Оргон, поскольку он любит Эльмиру, дает себя наполовину убедить в двуличности своего достойнейшего друга;

он соглашается спрятаться под столом, чтобы выяснить истину, поверить в которую до конца, впрочем, не может. Тартюф настороже, но искушение сильнее его:

«Я ощутил в душе восторг неизъяснимый:
Рекли благую весть уста моей любимой.
Мне ваша речь была как сладостный нектар:
Блаженство без границ обещано мне в дар.
Приятным быть для вас — предел моих мечтаний,
И сердце радостью полно от сих признаний».

Возобновляя и разъясняя свои домогательства, он говорит:

«Мне нужен ваших чувств вещественный залог».

Он пересказывает мысли отца Эскобара,[180] осмеянные Блезом Паскалем в «Письмах к провинциалу», что опровергает мнение, согласно которому «Тартюф» — сатира на янсенистов:

«О, вас избавлю я от самой малой тени
Столь мучающих вас наивных опасений!
Да, нам запрещены иные из услад,
Но люди умные, когда они хотят,
Всегда столкуются и с промыслом небесным.
Круг совести, когда становится он тесным,
Расширить можем мы: ведь для грехов любых
Есть оправдание в намереньях благих».

Это молинистское учение в чистом виде, и на редкость удачно изложенное. При всем том было бы ошибкой приписывать Мольеру проянсенистские настроения. Его отношение к увертками иезуитов мало чем отличается от восприятия любого здравомыслящего и честного ума, любого «порядочного человека». Янсенисты, разумеется, сочли «Тартюфа» настоящей вылазкой против иезуитов, выступлением в защиту Пор-Рояля. Но отшельники из любезных Расину мест и подруги Анжелики Арно тоже впадают в преувеличения. XVII век прославляет «меру» и величие, которое она сообщает, а за этой обманчивой торжественностью скрываются постыдные недуги, бушуют пожирающие душу страсти, сталкиваются крайности, и это выдает всю хрупкость беспрестанно восхваляемого равновесия. Тартюф говорит:

«В проступке нет вреда, в огласке только вред.
Смущать соблазном мир — вот грех, и чрезвычайный.
Но не грешно грешить, коль грех окутан тайной».

Органу приходится склониться перед очевидностью, признать не только подлость, но и черное предательство своего друга. Тартюф, застигнутый на месте преступления, сбрасывает маску. Он — хозяин дома и имущества легковерного Оргона. У него есть компрометирующие Оргона бумаги. Он донесет о том королю. Но монарх, «враг лжи», не даст себя обмануть, и раздавлена будет в конце концов сама змея; это произойдет в развязке, неубедительной, скрепленной с пьесой кое-как. И снова в комедии появляется deux ex machina — прозорливый король. События дошли до той черты, когда Мольер не знает, как распутать завязанный им самим узел. Итак, король накажет двуличного Тартюфа, жизнь опять войдет в обычную колею, а Мариана станет женой того, кого она любит. Мы должны сказать, что последняя сцена — это обращение к королю, к его справедливости, и исходит оно от человека, исполненного неподдельной горечи и тревоги.

Что представлял из себя первый вариант «Тартюфа», мы не знаем. Тот текст, которым мы располагаем, — вариант смягченный, подслащенный. Неизвестно, чем заканчивался первый «Тартюф», тот, что был представлен в Версале в 1664 году. Главный герой остается загадкой. Известно только, что изначально Тартюф был священником, а потом, для пользы дела, превратился в бедного дворянина, может быть, младшего сына в семье, побывавшего в семинарии. Эту роль играл Дюпарк. Мольер был Оргоном, Арманда — Эльмирой. Затем Дюпарка сменит Дюкруази, у которого «приятная внешность». Коклен сделал из Тартюфа «мистика»; Люсьен Гитри — «овернца»[181]; Сильвен — «необузданное животное»; Жуве — «трагическую фигуру». О том, что хотел сказать Мольер, можно спорить без конца. Во всяком случае, в этом персонаже столько силы и жизненной правды, что с момента его появления его имя вошло в повседневный язык, стало синонимом лицемера, ханжи. Один этот простой факт — убедительное доказательство того, что перед нами шедевр, запечатлевший не просто современное ему состояние умов, а нечто гораздо большее, какие-то грани самой человеческой природы. Тартюфами кишит и наше время — не будем уточнять; они только приняли иной вид, но роль их остается столь же зловещей, средства у них все те же, а Оргоны и сейчас встречаются не реже, чем при Людовике XIV, хотя слова они

произносят другие. Именно это и влечет к Мольеру: если снять с его героев их перья, ленты и кружева, они предстанут как вечные человеческие типы. Вот почему все узурпируют право вкладывать в его уста то, чего он, может быть, никогда бы не сказал. Каждый готов присвоить себе Мольера. Почему иезуиты пытались доказать, ничего другого не придумав, что «Тартюф» — сатира на янсенизм? Почему отшельники Пор-Рояля утверждали, не без оснований, что речь идет о карикатуре на иезуитов? Почему энциклопедисты, доводившие «либертинаж» до безбожия, хотели видеть в «Тартюфе» атеистическую пьесу? Такое суждение было подхвачено Брюнетьером и Леметром. Брюнетьер писал: «Это с религией он сводит счеты в «Тартюфе»; все его сочинения — антихристианские». А Леметр: «Я склоняюсь к тому, что, высмеивая благочестивые гримасы, он метил в само благочестие, иначе говоря, в религию».

Позволительно спросить, на чем строятся подобные утверждения. Почему бы в таком случае не заподозрить в атеизме Паскаля, чьи «Письма к провинциалу» вполне стоят мольеровского «Тартюфа?» Мольер насмехался над ханжами, но позаботился о том, чтобы оттенить их лицемерие и отделить его от истинного благочестия, уважение к которому высказал определенно. Паскаль, иронизируя, просто переписывал дословно сочинения отцов иезуитов, чтобы нагляднее проступили их тяжкие заблуждения, грубая ересь. Там, где у Мольера только намек (и притом осторожный!), у Паскаля открытое и яростное нападение. Но кому когда пришло в голову обвинить Паскаля в нечестивости? Паскаль вне подозрений, он — величайший математик своего времени и почитаемый философ. А Мольер всего лишь актер, то есть человек, стоящий вне общества, существо низшее в глазах современников. Другой причины у этого недоразумения нет. Разделяя его, самые искренне верующие люди в XVII веке не могли не только принять мольеровских идей — гуманистических в подлинном смысле слова, — но и оценить их глубину. Допуская, что он хотел изобразить показную набожность, они упрекают его в том, что он несправедливо обошелся и с истинным благочестием, — и, следовательно, в конечном счете его осуждают. Чтобы положить конец спору, нам, впрочем, не хватает важного свидетельства: рукописи первого «Тартюфа», пропавшей с тем самым сундучком, из содержимого которого мы могли бы почерпнуть столько бесценных сведений! Рукопись, без сомнения, разрешила бы загадку о Тартюфе — священнике или бедном дворянине; она бы раскрыла нам подлинные намерения автора яснее, чем смягченная версия. Она бы сохранила для нас недвусмысленные повороты действия,

жесты, слова. Но что толку сетовать? Мы можем только придерживаться какой-то средней линии в интерпретации, избегая крайностей, искажающих самую суть мысли Мольера. Став во время спора об «Уроке женам» жертвой коварных и бесчестных козней Шайки, он проникся к святошам стойким отвращением и нашел в себе достаточно смелости для того, чтобы открыто бросить им вызов, — при поддержке короля или без таковой.

XIX «ДОН ЖУАН»: БИТВА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Введение

Борьба только началась. Конечно, Мольеру не грозит костер, на который милосердный кюре хотел бы его отправить, но остается опасность церковного суда, означающего отлучение от церкви, гражданскую смерть, запрет появляться на сцене, то есть крах. К счастью, у него есть друзья, ревностные сторонники, чей пыл, впрочем, надо постоянно поддерживать, покровители, которым надо угождать. Месье зовет его в Вилькотре в сентябре 1664 года. Труппа играет там «Сертория», «Рогоносца», «Урок мужьям», «Экспромт», «Фиваиду», «Докучных» и три первых действия «Тартюфа». Король запретил публичные представления пьесы, но дозволяет их в частных домах. В октябре труппу требуют в Версаль. «Реестр» Лагранжа сообщает, что там было дано десять спектаклей: «Экспромт», «Урок мужьям», «Урок женам», «Рогоносец», «Досада», «Шалый», «Критика «Урока женам»… 29 ноября по приказанию принца де Конде актеры отправляются в Ренси, загородный дом принцессы Палатинской. Здесь они впервые ставят пятиактного «Тартюфа», вариант, возможно, близкий к тому, что известен нам. В декабре они у Кольбера и у господина де Рона. Такие связи в обществе очень полезны, и Мольер, несмотря на свои домашние несчастья, не может ими пренебрегать. Это его щит, его охранная грамота. Герой Рокруа его высоко ценит; он пишет принцессе Гонзаго:

> «Это человек бесконечно остроумный; по примеру древних, он смеется над всеми пороками века в своих комедиях, которых написал уже немало на различные сюжеты. В одной из них он потешается над женщинами, склонными к вычурной речи и показной добродетели, коих он называет жеманницами; в других издевается над кривляками-придворными, над теми, кто помешан на охоте, над теми, кто под видом благочестия изводит всех вокруг и кого все держат за лицемеров» (письмо от 18 сентября 1665 года).

Гостиные за Мольера. Все люди мыслящие, говорящие, пишущие, имеющие читателей и слушателей, становятся на его сторону, возмущаются чинимой ему несправедливостью. Среди них госпожа Гарвард, госпожа де Ла Саблиер, Ла Мот Ле Вайе, Нинон де Ланкло и ее присные: Ларошфуко, Шарлеваль, Отфёй, Шатонёф, Лозен, Данжо, Лабрюйер, Шапель, Башомон. Мольер должен не только завоевывать расположение вельмож, но и

бывать в салоне у Нинон, оказывать знаки внимания госпоже де Ла Саблиер. Несмотря на свою физическую и душевную усталость, он не может отказаться и от встреч с собратьями по перу в кабачке «Лотарингский крест», или в «Белом барашке», или в «Сосновой шишке». Эти его собратья — Буало, Лафонтен, Расин и, разумеется, Шапель, делящий время между женщинами и бутылками. Здесь много пьют, говорят еще больше. Мольер все чаще сидит погруженный в задумчивое молчание, но его любят и щадят его настроение. Рассказывают такой многозначительный случай. Однажды Буало читал свою Вторую Сатиру, где говорится о том, как трудно подыскивать рифмы, не нарушая здравого смысла:

«С пера глупца стихи стекают, как вода.
Он любит их писать и пишет без труда.
О муках творчества он знает понаслышке.
Без памяти влюблен он в собственные книжки.
Но настоящий ум стремиться обречен
К тому, в чем идеал искусства видит он.
Пусть снова публика его хвалить готова,
Довольны все кругом — он не доволен снова».[182]

Когда он дошел до этого места, Мольер схватил его за руку и перебил такими словами: «Вот самая прекрасная и верная мысль, какую вы когда-либо высказали. Я не принадлежу к тем возвышенным умам, о которых вы говорите, но и такой, как я есть, я за всю жизнь не сделал ничего, чем был бы истинно доволен».

Чем же он был бы «истинно доволен»? Ведь он без сомнения в большой славе, иначе разве он подвергался бы столь яростным нападкам? Он зарабатывает много денег. У него блестящие связи. Но здоровье его подорвано предельным напряжением; кто из писателей посмеет признаться, какой ценой покупается успех, даже самый скромный? А у Мольера ко всему еще нет и того, что составляет покой и счастье любого обыкновенного человека. Арманда смакует свои победы. Она не протрезвилась после «Увеселений волшебного острова», после этих дней в Версале среди самых знатных особ королевства. Она все еще чувствует себя герцогиней и смотрит на своего усталого, стареющего мужа безжалостными глазами. Пропасть между супругами постепенно увеличивается, становится непреодолимой. Мольер работает. Арманда принимает поклонников, тех самых придворных красавчиков-щеголей, которых он заранее ненавидел и так громко высмеял! Мольеру постыло его жилище, квартира, которую он в

мае 1664 года снял у нанимателя, маркиза де Буленвилье, в доме, принадлежащем лекарю Дакену. Теперь единственная его надежда, единственный предмет его нежности — сын, Луи, крестник Людовика XIV. Но малыш заболевает. Ему пускают кровь, как положено. Он умирает, не дожив до десяти месяцев. В кладбищенской книге церкви Сен-Жермен-л'Осеруа записано: «Во вторник 11 ноября 1664 года погребальное шествие с шестью священниками для Луи, сына Жана-Батиста Мольера, актера Его Королевского Высочества, с улицы Сен-Тома…»

Вот и все, что осталось от горделивых мечтаний. С этой датой, 11 ноября, можно сопоставить запись Лагранжа: после пятницы, 14 ноября, «я начал выходить как оратор вместо господина до Мольера».

Это означает, что Мольер передал свою столь важную роль «оратора» Лагранжу. Полагают, что в трудных обстоятельствах борьбы со святошами Мольер предпочитал избегать любых поводов для инцидентов с публикой. Скорее, Мольер умел завязывать такой блестящий и оживленный диалог со зрителями, что получалось, как мы уже говорили, дополнительное представление, которое ему приходилось импровизировать каждый вечер, которое поджидалось с нетерпением любителями острого словца, но изматывало его вконец. Есть все основания думать, что, отказываясь от обязанностей «оратора», Мольер просто хотел поберечь силы.

Здесь уместно напомнить анекдот, рассказанный у Гримаре и, может быть, им придуманный, но хорошо передающий душевное состояние Мольера. Молодой человек двадцати двух лет, сын стряпчего, бредит театром, мечтает только о том, чтобы появиться на сцене, и приходит за советом к мэтру. Мольер горько отвечает:

> «Поступить на сцену — это значило бы вонзить нож в сердце ваших родных. Вы знаете, почему я так говорю: я всегда упрекал себя за то, что причинил такое горе моему семейству; и признаюсь вам, что, если бы можно было начать все сначала, я никогда не выбрал бы этого занятия. Вы думаете, должно быть, что у него есть свои радости; вы ошибаетесь. Правда, может показаться, что мы в чести у вельмож, но они ищут в нас только средство поразвлечься; и это самая плачевная участь — быть рабами их прихотей. Все же остальные видят в нас людей погибших и презирают нас… Вообразите тяготы нашего существования: удобно ли нам это или нет, мы должны быть готовы отправляться в путь по первому зову и

забавлять других, тогда как сами мы зачастую удручены горем; терпеть грубость людей, среди которых живем, и домогаться расположения публики, которая вправе бранить нас, потому что платит нам деньги…»

И он мог бы добавить: «Переносить скверный нрав и непомерные притязания самих актеров».

Действительно, «Тартюф» заставил их много потрудиться, но остается под спудом, поскольку король не снимает запрета на публичные представления. Несмотря на вознаграждение, полученное в Версале, доходы труппы уменьшаются. Актеры верят в Мольера, но им приходится целиком положиться на него в заботах о хлебе насущном. И это отчасти для них он сочиняет с большой поспешностью новую пьесу:

«ДОН ЖУАН, ИЛИ КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»

Сюжет очень популярен. Драму Тирсо де Молины переписывали сначала итальянцы: Джилиберто сделал из нее трагикомедию в 1653 году, Чиконьини — комедию-фарс в 1650-м. Парижанам нравятся бесцветные французские версии Вилье и Доримона, главным образом из-за сценических эффектов, которых требует пьеса: говорящая статуя, Дон Жуан, объятый пламенем и проваливающийся в преисподнюю. Мольер изначально движим финансовыми заботами, но еще больше — жаждой отыграться. Мысли, которые он высказал в «Тартюфе» и распространение которых остается под королевским запретом, ему так дороги, что он вернется к ним снова в «Дон Жуане», на сей раз нисколько не смягчая ни слов, ни существа дела, на что шел в «Тартюфе». Отсюда необычно резкие черты главного героя, его неистовые выходки и циничные реплики, презрительность иных его умолчаний. Отсюда глубокий смысл этого творения, где заветные свои мысли Мольер не проговаривает шепотом, намеками, а выкрикивает во весь голос, потому что гнев берет в нем верх над осторожностью, потому что несправедливость его душит! «Дон Жуан» — бунтарская пьеса. Теперь Мольер бросает горькие истины в лицо обществу, с которым так долго старался поладить, и делает это с отчаянной иронией, с яростной веселостью, как тот, кому нечего терять, кто сжег все мосты и ни во что больше не верит, видя повсюду одну ложь. Может быть, поэтому-то «Дон Жуан» и стал его шедевром, несмотря на очевидные недостатки и отчасти благодаря им. За персонажами пьесы (их в ней, впрочем, только два настоящих — Сганарель и Дон Жуан) угадывается уже не Мольер — милый притворщик, чьи воззрения припахивают отцовской лавкой, комедиант с чуть слишком широкой улыбкой, а человек, уязвленный в самое сердце, искренний всерьез и до предела. Его гений обретает новую глубину, но это предопределено всем его развитием и потому не должно вызывать удивления.

В общем, не столь уж важен спор о том, заимствовал ли Мольер сюжет своей пьесы у самого Тирсо де Молины или у его итальянских подражателей, хотя один эпизод — кораблекрушение — есть в «Севильском обманщике» и отсутствует у Джилиберто и Чиконьини. Насколько можно судить по переводу, Дон Жуан Молины, гениального по-своему монаха (его настоящее имя — Габриель Тельес), — это эскиз к мольеровскому Дон Жуану. Или, вернее, если уж быть совершенно беспристрастным, начало жизни персонажа, который

в XVI веке сменяет Тристана[183] (в сущности, он анти-Тристан!) и кончает свои дни моцартовским Дон Джованни[184] и разочарованным, лишенным всякой загадочности героем Монтерлана[185]; а в промежутке — бодрый, полный сил Дон Жуан Мольера. Севильский обманщик — красивый зверь-рыцарь, полагающий, что ему все позволено, и не останавливающийся ни перед чем, кроме погибели души. Он не безбожник, а исчадие ада — то есть нечто противоположное безбожию. Он принадлежит эпохе Ренессанса, которая открывает для себя скептицизм, но не безверие. Он полагается на свою звезду; он искушает небеса, но не перестает веровать; он почитает себя настолько превыше прочих, таким баловнем судьбы, что не сомневается — в последнюю его минуту непременно должен появиться священник, и он избегнет таким образом вечного проклятия. Замечательная находка Молины состоит в том, чтобы в душе героя смутные грезы и блаженное томление Тристана, пленника любви к Изольде, заменить упрямыми поисками наслаждения, женщину-кумира заменить просто орудием наслаждения. У Тристана есть идеал; у Дон Жуана — только он сам. Трезвость в нем берет верх над мечтой, над химерами страсти, но порабощает его и разрушает наслаждение, как только оно приходит на его зов. Он не впадает в отчаяние, потому что не питает надежд. Дон Жуан Мольера наделен чем-то большим — или меньшим. Это безбожник, распутник, авантюрист, играющий чужими жизнями и своей собственной, для которого ничто уже не существует всерьез. Пустота, разъедающая и поглощающая сама себя. Искусный мастер зла, потому что его легче творить, чем добро. У него остается только расплывчатое и хрупкое чувство чести, но лишь в той мере, в какой оно подтверждает его высокое происхождение, проявляется как рефлекс, ничем не наполненный изнутри. У него все повадки хищника, но он не заблуждается на свой счет, так что даже первобытной наивностью его не оправдать. И все же он ощущает себя чужим самому себе и не перестает искать себя. Все, что он говорит и делает, стремится к нулю, к абсолютному отрицанию, но он жаждет найти в себе самом какую-то крупицу сущего, какое-то основание жить. В отличие от Севильского обманщика, он не делает ставки на запоздалое раскаяние, — он не ведает, что значит раскаиваться. Он охотится лишь за сиюминутным наслаждением, но не знает, ни в чем оно состоит, ни куда ведет. Он живет напряженно, желание трепещет в нем, как биение сердца, Он хочет всех женщин, как чревоугодник — все кушанья. Никакого отношения к метафизическим запросам это не имеет. Ум у него блестящий и острый, но бесплодный. В окружающем он очень проницательно,

на лету схватывает смешное, но собственные слабости от него скрыты. Представьте себе человека, наделенного редкостными дарованиями, но не знающего, на что их употребить: это и будет мольеровский Дон Жуан. Испанский Дон Жуан словно гонится за призраком, бежит от проклятия: так, Маньяра,[186] подражавший Хуану Тенорио из пьесы Молины, совершает множество преступлений, но в конце концов, найдя женщину, которая его укрощает и убаюкивает, умирает почти святым. Мольеровский Дон Жуан лишен такого идеала; он не может найти женщину своих грез, потому что для него нет мечты, есть только настойчивая действительность. Эта разделяющая их пропасть еще увеличится в следующем столетии. Именно понятие греха обдает донжуанство запахом серы. Без этого понятия Дон Жуан — не более чем искатель удовольствий, изящный развратник, сексуальный маньяк на манер Казановы. Дон Жуан Мольера на середине дороги: это атеист, верящий в привидения; он смеется над небом, но допускает бессмертие души, коль скоро принимает предложение Командора.

ЧЕСТОЛЮБИЕ ЗАВОЕВАТЕЛЯ

Сганарель — Санчо Панса этого Дон Кихота навыворот, этого странствующего рыцаря без ореола таинственности. Слуга так аттестует своего хозяина: «…я тебе inter nos[187] скажу, что мой господин Дон Жуан — величайший из всех злодеев, каких когда-либо носила земля, чудовище, собака, дьявол, турок, еретик, который не верит ни в небо, ни в святых, ни в бога, ни в черта, который живет как гнусный скот, как эпикурейская свинья, как настоящий Сарданапал[188]… Он тебе на ком угодно женится. Дама ли, девица ли, горожанка ли, крестьянка ли — он ни одной не побрезгует… Словом, кара небесная когда-нибудь непременно его постигнет, мне же лучше было бы служить у самого дьявола, чем у него: столько приходится видеть мерзостей, что я бы рад был, если б он сквозь землю провалился. *Когда знатный господин еще и дурной человек, то это ужасно…*»

Таких «дурных людей» хоть отбавляй в высшем обществе XVII столетия: отвратительный Конти, распутный Лозен, маркиз де Вард, граф де Гиш, Филипп Лотарингский, Бюсси, — циничные аристократы, которые заходят так далеко в своем «либертинаже», что устраивают оргии в страстную пятницу. Помещая Дон Жуана именно в этом кругу, Мольер рискует восстановить против себя какую-то часть придворных. В этой пьесе, где Мольер превзошел самого себя, где его прежнюю манеру трудно узнать (за исключением сцены с господином Диманшем), он словно громоздит опасность на опасность, презирает все угрозы, изображая яростное остроумие и извращенность своего героя.

Дон Жуан, как только он появляется на сцене, раскрывает себя с тем же пылом, что сжигает его самого и пожирает все, к чему он прикасается. Он не старается обмануть ни зрителя, ни — того меньше — самого себя. Неведомая сила заставляет его действовать и говорить с нетерпеливой заносчивостью. Он не анализирует причин, а называет последствия. Смех, который вызывают у него собственные слова, — это чистый вызов, без радости, но и без грусти:

> «Нет, постоянство — это для чудаков. Любая красавица вольна очаровывать нас, преимущество первой встречи не должно отнимать у остальных те законные права, которые они имеют на наши сердца. Меня, например, красота восхищает всюду, где бы я ее ни встретил, я легко поддаюсь тому нежному насилию, с каким она увлекает нас… В самом деле: зарождающееся

> влечение таит в себе неизъяснимое очарование, вся прелесть любви — в переменах. Это так приятно — всевозможными знаками внимания покорять сердце молодой красавицы… Но когда ты своего достиг, когда уже нечего ни сказать, ни пожелать, то вся прелесть страсти исчерпана… Словом, нет ничего более сладостного, чем сломить сопротивление красавицы. У меня на этот счет честолюбие завоевателя, который всегда летит от победы к победе и не в силах положить предел своим вожделениям».

Сказано со всей ясностью, не оставляя места двусмысленности, неопределенности. Страха у Дон Жуана не больше, чем идеальных грез. Он живет как одержимый, но без цели. Сганарель, слуга-паяц, одновременно дерзкий и трусливый — полная противоположность хозяину, — пробует его пугать. Разве можно безнаказанно глумиться над священным таинством брака? Дон Жуан отвечает: «Ну-ну, довольно! Это дело неба и мое, мы уж как-нибудь разберемся и без твоей помощи».

А когда Сганарель с суеверным ужасом вспоминает про убийство Командора, Дон Жуан говорит: «О, не будем думать о злоключениях, которые могут нас постигнуть, будем думать лишь о том, что может доставить нам удовольствие!»

После чего, не обращая ни малейшего внимания на уговоры слуги, он бросается в первое же подвернувшееся приключение: разлучить жениха и невесту, чья счастливая любовь его раздражает. Как и в «Докучных», в этой пьесе нанизываются один за другим эпизоды, не связанные по-настоящему между собой, но их последовательностью размечен ритм постепенного падения героя. Здесь нет развития сюжета. Дон Жуан идет уготованным ему путем; он спускается в бездну, как протагонисты античных трагедий, подчиняясь тому же закону, отличному от законов повседневной жизни, спешат навстречу Року. Место действия — Сицилия, а не Севилья, как у монаха-испанца. На самом же деле, судя по многим признакам, оно протекает в Иль-де-Франсе, а Дон Жуан — настоящий парижский аристократ. Но если рассматривать пьесу на более глубоком уровне, у нее вообще нет ни места, ни времени действия: она по ту сторону здешнего мира и разворачивается словно в пограничной зоне между жизнью и смертью. Мольер не просто пренебрег единством места, а намеренно его отбросил, так же как и другие два единства. Невозможно было втиснуть Дон Жуана в узкую рамку. Договор о продаже декораций, заключенный между художниками и актерами Месье 3 декабря 1664 года, который хранится в

Национальном архиве, рассказывает нам о первой постановке «Дон Жуана»: на сцене сменяли друг друга дворец с видом на сад, селение с гротом на берегу моря, лес и лесной храм, интерьер спальни и город. Мадлена Юргенс и Элизабет Максфилд-Миллер сравнивают эту бумагу с программкой-обьявлением, опубликованной Эдором Сулье, где про пятый акт «Дон Жуана» говорится: «Сцена представляет бесконечный ряд статуй». Это уже не привычные для Мольера обыденно-спокойные декорации — площадь, комната, а почти сюрреалистская тревожная атмосфера, необходимая для мрачной феерии с молниями и туманами, тенями и бурями. В этом смысле оформление «Дон Жуана» — 67 в Комеди Франсез, сделанное Оскаром Гюстином, точно передает намерения Мольера, во всяком случае, как мы их сейчас понимаем. Фантастический, вневременной характер пьесы подчеркнут и появлением в ней Командора: чтобы покарать нечестивца, статуе даны на мгновение жизнь и разум, — она кивает головой, протягивает руку, ходит и говорит тем замогильным голосом, каким наше воображение наделяет сверхъестественные существа. Есть и призрак, делающий последнее предостережение. Донья Эльвира — еще один призрак, вытянутый в высоту, бледный, унылый, жалобный, проливающий над своим несчастьем и над близящейся погибелью безбожника молчаливые слезы, как и положено привидению. Ее слова падают с потусторонней медлительностью. Отец Дон Жуана, дон Луис, тоже словно выходец из загробного мира: его можно назвать живым лишь постольку, поскольку прошлое способно пережить самого себя. Это изуродованная, дряблая, немощная тень того, каким он был в молодые годы. Его доброта, его готовность прощать — просто наивный, сжимающий сердце лепет старика, чей рассудок слабеет и кто в своих тщетных надеждах и мечтах о покое уже не может отличить истину от обмана. Сганарель, крестьяне, благородные братья Эльвиры едва ли более реальны. Они появляются лишь для того, чтобы исчезнуть. Они кружатся в странном танце, не касаясь земли, хотя по-земному сердятся и трусят, смеются, рассуждают, паясничают. Что-то в них есть такое, из-за чего о них забываешь, как только они покидают сцену. Самостоятельного значения они не имеют и нужны только для того, чтобы на краткое время составить свиту Дон Жуана. Они сопровождают его на каком-то отрезке пути, одни удерживая его за рукав, другие — ускоряя его падение. В сущности, единственное живое действующее лицо здесь — Дон Жуан; Сганарель — не более чем отражение своего хозяина в тусклом зеркале. Дон Жуан, как бы глядя на себя со стороны, отчетливо понимает, что с ним происходит. Он наблюдает собственное

крушение с презрительной миной, как будто речь идет о другом. Он отвергает открытую ему возможность спасения, ясно сознавая, что делает. Кроме уколов желания, беспрестанно его подхлестывающих, он испытывает только болезненное любопытство к готовящейся развязке. Он нетерпеливо поджидает, чем же кончится эта горячечная, зловещая комедия, которую он разыгрывает с самим собой и для самого себя. Стоит заметить, что ему чужды и самодовольство Тенорио из пьесы Молины, и коллекционерский азарт моцартовского Дон Джованни («а испанок — так тысяча три!»), и утомительное и непристойное хвастовство Казановы. Ему не важно, станут ли известны его победы, что было бы уж более по-человечески. Ему нужно ощущать себя завоевателем, но завоевателем тайным и неведомым, потому что сам он вовсе не гордится своими триумфами. Нет у него и какой-то стратегии деяний (или злодеяний). Он палит свечу с обоих концов без какой-либо тому причины, даже не из отвращения к самому себе, как бывает у такого рода людей. Жизнь его лишена всякого смысла. Он бесплотен, как пламя, ярко горящее в первых актах, затем чадящее и наконец гаснущее. Он творит зло не по сознательному выбору, а потому, что так удобнее и так уж ему назначено. Пряная поэзия, которую источает культ зла, ему неведома. Жестокость для него просто удобное средство осуществить свои мимолетные прихоти и вожделения. Он не изощряется в зле, не терзает других утонченными пытками, потому что считает этих мошек — своих жертв — недостойными таких усилий с его стороны. Он их презирает, как презирает любовь, даже видимость которой старается разрушить. Наделенный незаурядным умом и редкой энергией, изящный, породистый, блистательный, он судорожно бьется в полном одиночестве. Никто его не понимает, ибо он непостижим, а потому он и ни от кого не может получить помощи. Презирая весь мир, он и сам неспособен кого-нибудь понять, а значит, полюбить, а значит, ухватиться за что бы то ни было, что задержало бы его падение. Это человек, который озабочен только самим собой, у которого впереди пустота. Никакая страсть им не владеет, — разве что та лихорадка, которая требует от него напряжения всех сил и всякий раз лишает надежды на спасение. Он принадлежит не столько XVII веку, сколько царствованию Людовика XV. А ближе всего он к Вальмону из «Опасных связей»[189] — без веры, без правил, истинное порождение эпохи упадка. Его бы замечательно сыграл Жерар Филип: порочный, иронический, притворно нежный, лицемерно страстный, нервный, неустрашимый, чья судьба и чей выбор в этом мире — непрестанное беспокойное движение, и за

всем этим — пустота, ничто. Наше время кишит такими людьми, только теперь уже из плоти и крови. Они такие же полые и жуткие изнутри; они меняют автомобили, не любя дороги, женщин — не любя любви, едут к морю, чтобы не взглянуть на него, катаются на лыжах, ненавидя снег, покупают хижины в сельской местности и тратят огромные деньги на их перестройку, испытывая отвращение к деревьям, предаются бесчисленным наслаждениям, которыми пресыщаются, не успев исчерпать. Их убивает не каменная десница Командора, а инфаркт; впрочем, они мертвы задолго до того, как перестают жить. Удивительно, что Мольер в 1665 году мог создать такой персонаж — такую отчаянную пустоту, душевный мир, так безнадежно поглощенный самим собой и наглухо закрытый для других.

ДОН ЖУАН — 1967?

И все же, можно ли принять Дон Жуана образца 1967 года? Режиссер Антуан Бурсейе пожелал, чтобы Дон Жуан в исполнении Декриера был высокомерным, жестоким, но вялым, ироничным без видимой причины, а главное, чтобы он не был соблазнителем. Бурсейе заявил: «Ни Мольер, ни Тирсо де Молина не сказали нам, откуда он пришел. Он мог прийти и из концлагеря. Для меня концлагеря — часть нашего мира, его отправная точка. Мне кажется, что атомная бомба родилась там и что там началась атомная цивилизация» («Монд», 7 февраля 1967 года).

Очевидно, здесь речь идет уже не о постановке, не об интерпретации, но об идеологии. Лишить Дон Жуана его обличья соблазнителя — мысль, бесспорно, смелая, но она прежде всего означает извратить самую суть персонажа, отняв у него то, ради чего он и был создан. Дон Жуан-не-соблазнитель — что это такое? Предположим — и предположение это не лишено справедливости, — что наше время подточило понятие любви до полного его уничтожения. В таком случае Дон Жуан уже невозможен. Но если мы все-таки хотим играть пьесу Мольера, мы должны по крайней мере уважать намерения автора. Скажу еще раз, что я здесь вовсе не имею в виду декорации или костюмы — их как раз естественно и похвально приспосабливать к нашим вкусам. Можно даже согласиться с режиссером, который в заботе о злободневном звучании пьесы очистил бы ее от анахронизмов. Но нигилизм, навязанный Декриеру, — просто самонадеянное надувательство. Пусть современный драматург напишет Дон Жуана, отказавшегося от своих чар соблазнителя, — это в порядке вещей. Дон Жуан бесстрастный, чудовищно непорочный в своем пороке, что-то вроде Робеспьера в любви, постельного Сен-Жюста, хладнокровный провокатор, террорист, разрушитель общества, создатель атомной бомбы — из ненависти к человечеству? Пусть так; но какое это имеет отношение к герою Мольера? К счастью для себя, Мольер понятия не имел о наших концлагерях, так что проблема сводится к следующему: или Дон Жуан существует сегодня, и, коль мы уж решаем ставить Мольера, надо быть ему верным; или этот персонаж не дожил до наших дней, и тогда надо честно отправить пьесу в музей древностей. Жуве, игравший Дон Жуана, тронутого ницшеанством, Дебюкур — придворный аристократ, Вилар — удачливый красавец, — все они давали приемлемое в конечном счете толкование. Но не эта мертвенно-бледная кукла, анархист с ледяной кровью, которого придумал Бурсейе! Строгость такого приговора, разумеется, не мешает нам

воздать должное новаторским усилиям режиссера. Его можно упрекнуть лишь в забвении одного обстоятельства: те, кому он так неукоснительно подражает, уважали наследие былых времен, в котором видели как раз силу, способную сделать переход к будущему менее беспорядочным, более уверенным. И до сих пор, как и во времена Мольера, в его уста вкладывают то, чего он вовсе не хотел сказать; а идеологи всех направлений продолжают размахивать его пьесой, как знаменем, — предварительно перекроив его и перекрасив в свои цвета.

СТУПЕНИ ЛЕСТНИЦЫ

Теперь, когда облик Дон Жуана очерчен, он будет на наших глазах, ступенька за ступенькой, спускаться по лестнице, ведущей в бездну. Донья Эльвира, которую он похитил из монастыря, чтобы жениться на ней, а потом бросить, приходит узнать причину его бегства. Он осмеливается утверждать — и это его первый, еще робкий шаг в сторону притворного благочестия, — что оставил донью Эльвиру из страха перед «гневом небес», поскольку их брак представился ему не чем иным, как «скрытым прелюбодеянием». Но донья Эльвира слишком женщина, чтобы попасться на такую уловку: она называет Дон Жуана «злодеем» и грозит ему небесной карой. Он же, презрев эту угрозу, думает только об очередной любовной затее: во время морской прогулки похитить невесту, чье счастье его оскорбляет. Из этой затеи ничего не выйдет, и он избежит смерти в волнах только благодаря честности и храбрости крестьянина Пьеро. Дон Жуан воспользуется этим, чтобы соблазнить двух деревенских девушек, пообещав обеим жениться. Одна из них помолвлена с Пьеро — вот так Дон Жуан благодарит своего спасителя. Весь второй — «сельский», усыпанный просторечиями и диалектизмами — акт действительно забавен, но длинноват и чуть слишком близок к фарсу для этой полной драматизма пьесы. Интермедия несколько утомительна: атмосфера слишком уж насыщена электричеством, чтобы зритель мог по-настоящему расслабиться, он просто ждет, когда это кончится и можно будет вернуться к сути дела. Дон Жуана предупреждают о появлении в округе двенадцати всадников, которые его разыскивают. Дон Жуан готов оказать Сганарелю честь — дать ему «погибнуть славной смертью за своего господина», переодевшись в господское платье.

В третьем акте скрывающиеся в лесу Дон Жуан в одежде крестьянина и Сганарель в одежде доктора рассуждают о важных предметах. Дон Жуан отрицает медицину, как до того — любовь: «На каком основании тебе не пользоваться привилегиями, какие есть у всех прочих докторов? Когда больные выздоравливают, доктора имеют к этому такое же отношение, как ты; все их искусство — чистейшее кривлянье. Они только пожинают славу счастливых случаев, и ты можешь, так же как они, обращать в свою пользу удачу больного и приписывать своим лекарствам все, что может зависеть от благоприятного стечения обстоятельств и от сил природы». Любимая мысль Мольера, которую он разовьет в другом месте.

Сганарель расположен пофилософствовать и наводит своего

господина на разговор о верованиях. Выясняется, что Дои Жуан не верит ни в бога, ни в дьявола, ни даже в «черного монаха» — призрак, преследующий воображение простого люда. Дон Жуан верит только в то, что дважды два — четыре, фраза, на основании которой картезианцы, а потом и последователи других рационалистических учений, делали безапелляционные выводы о собственных воззрениях Мольера. Но вскоре Дон Жуан-нигилист вступает в противоречие с самим собой. Он предлагает нищему золотой, если тот согласится побогохульствовать. Следует бередящий душу отказ нищего. Вся сцена — одна из самых горьких и отвратительных, какие только можно вообразить. В конце концов Дон Жуан дает нищему луидор — «из человеколюбия». Странное поведение, странные слова, из которых чего только не заключали с излишней поспешностью. Но, выпрыгнув словно мяч со дна, куда он погрузился было, Дон Жуан спасает неизвестного, преследуемого грабителями. Неизвестный оказывается братом Эльвиры, который — что совершенно неправдоподобно — никогда не видел Дон Жуана и разыскивает его, чтобы отомстить за оскорбление, нанесенное сестре. Появляется дон Алонсо, другой брат Эльвиры; этот узнает похитителя. Дон Жуан храбро готов сразиться один с двумя, но дон Карлос, которому он спас жизнь, вмешивается, усмиряет гнев брата и добивается, чтобы Дон Жуану была дана отсрочка на размышление. Как будто не все еще проиграно для Дон Жуана, но исход этой партии его мало заботит. Наткнувшись в том же лесу на гробницу убитого им Командора, он издевается над тщеславием покойника: «Удивительно, что человек, который довольствовался при жизни более или менее скромным жилищем, захотел иметь столь великолепное, когда оно ему ни на что не нужно».

И словно по подсказке злого беса, подталкиваемый темной волей, диктующей ему, как поступать, Дон Жуан приказывает слуге пригласить статую на ужин. Статуя кивает головой. Сганарель в ужасе убегает. Его хозяин повторяет опыт и получает тот же результат. Если он и дрогнул, то не показывает этого, а говорит только: «Пойдем отсюда».

Сганарель удивлен такой непривычной отрывистостью: «Вот они, вольнодумцы, которые ни во что не хотят верить!»

Четвертое действие происходит в вызывающе-роскошных апартаментах Дон Жуана. Все уже готово для заключительного мрачного праздника, и ясно чувствуется, что все попытки спасти Дон Жуана будут тщетны. От сцены к сцене узел затягивается все туже. Интермедия с господином Диманшем — единственный истинно мольеровский эпизод в этой пьесе, пронизанной духом

Шекспира, — развлекает нас не больше, чем сельский акт. В том, как соблазнитель одурачивает своего кредитора-поставщика, как он издевается над трудолюбивой и безоружной перед лицемерием вельмож буржуазией, есть что-то одновременно раздражающее и трагическое. Канун того отрезвления, которое наступит с революцией 1789 года, брезжит в гневном уходе господина Диманша, принужденного благодарить должника за его непорядочное поведение.

Эта сцена находит прямое продолжение в эпизоде с доном Луисом, явившимся высказать свои упреки недостойному сыну и свое отчаяние, что произвел его на свет. Здесь отчетливо слышится растущая ненависть буржуазии к вырождающейся, паразитарной аристократии: «Неужели вы не краснеете оттого, что вы недостойны своего происхождения? Вправе ли вы гордиться им? Что вы сделали для того, чтобы оправдать звание дворянина? Или вы думаете, что достаточно имени и герба и что благородная кровь сама по себе возвышает нас, хотя бы мы поступали подло? Нет, нет, знатное происхождение без добродетели — ничто».

Отметим, что не все дворянство включено в эту инвективу — дон Луис уточняет: «Славе наших предков мы сопричастны лишь в той мере, в какой сами стремимся походить на них. Блеск их деяний, что озаряет и нас, налагает на нас обязанность воздавать им такую же честь, идти по их стопам и не изменять их добродетели, если мы хотим считаться их истинными потомками».

И Мольер отважно добавляет: «Сына какого-нибудь крючника, если он честный человек, я ставлю выше, чем сына короля, если он живет, как вы».

Дон Жуан в ответ находит лишь дерзость: «Если бы вы сели, вам было бы удобнее говорить».

Насмешники на его стороне, но смех здесь звучит глухо и сдавленно. Сквозь иронию слышно, что это уже безжизненный, обескровленный мир кричит устами дона Луиса, оплакивающего былую незапятнанную чистоту, былое благородство. Пьеса построена так, что сыновняя дерзость дополняется пожеланием скорейшей смерти отцу. В определенной перспективе Дон Жуан возвещает смерть целой касты, чье существование может быть оправдано лишь доблестью. Дон Луис своими душераздирающими жалобами напоминает Дон Кихота — и почти так же смешон. Он уже не принадлежит настоящему и страдает, сознавая это.

Но если Дон Жуан не может испытывать жалости к старику, то тем более не может он принять жалости к себе, — разве что в

насмешку. Внезапно перед ним появляется Эльвира со своей «бескорыстной привязанностью». Она решила удалиться от мира и просит только о том, чтобы ее муж сделал попытку исправиться и избежать гибели. Туповатый и бестолковый Сганарель не может удержаться от слез. А господин его, заходящий все дальше в своих звериных шутках, говорит:

> «А знаешь ли, я опять что-то почувствовал к ней, в этом необычном ее виде я нашел особую прелесть: небрежность в уборе, томный взгляд, слезы — все это пробудило во мне остатки угасшего огня».

Пятый акт еще больше удивляет и озадачивает. Дон Жуан вернулся в лоно церкви. Он легко добивается прощения у отца, обманутого этой жестокой шуткой: ведь обращение Дон Жуана — только «чистейшая политика, спасительная уловка, необходимое притворство», чтобы задобрить старика и укрыться от преследований. Лучший маскарад для дьявола — прикинуться святошей. Тут и звучит знаменитый монолог о лицемерии, который так часто ставили в упрек Мольеру. И действительно, он включен в пьесу по внешним обстоятельствам, ничего к ней не добавляет и скорее размывает облик героя, чем проясняет его. Но можно понять, как Мольер хотел во что бы то ни стало выплеснуть весь накопившийся яд в лицо святошам, ожесточенно противящимся публичным представлениям «Тартюфа». В этом вставном куске Мольер выкрикивает слова ненависти и отвращения:

> «Нынче этого уже не стыдятся: лицемерие — модный порок, а все модные пороки сходят за добродетели. Роль человека добрых правил — лучшая из всех ролей, какие только можно сыграть. В наше время лицемерие имеет громадные преимущества. Благодаря этому искусству обман всегда в почете: даже если его раскроют, все равно никто не посмеет сказать против него ни единого слова. Все другие человеческие пороки подлежат критике, каждый волен открыто нападать на них, но лицемерие — это порок, пользующийся особыми льготами: оно собственной рукой всем затыкает рот и преспокойно пользуется полнейшей безнаказанностью. Притворство сплачивает воедино тех, кто связан круговой порукой лицемерия. Заденешь одного — на тебя обрушатся все, а те, что поступают заведомо честно и в чьей искренности не приходится сомневаться, остаются в дураках: по своему простодушию они попадаются на удочку к этим

кривлякам и помогают им обделывать дела. Ты не представляешь себе, сколько я знаю таких людей, которые подобными хитростями ловко загладили грехи своей молодости, укрылись за плащом религии, как за щитом, и, облачившись в этот почтенный наряд, добились права быть самыми дурными людьми на свете. Пусть козни их известны, пусть все знают, кто они такие, все равно они не лишаются доверия: стоит им разок-другой склонить голову, сокрушенно вздохнуть или закатить глаза — и вот уже все улажено, что бы они ни натворили. Под эту благодатную сень я и хочу укрыться, чтобы действовать в полной безопасности. От моих милых привычек я не откажусь, но я буду таиться от света и развлекаться потихоньку. А если меня накроют, я палец о палец не ударю: вся шайка вступится за меня и защитит от кого бы то ни было. Словом, это лучший способ делать безнаказанно все, что хочешь. Я стану судьей чужих поступков, обо всех буду плохо отзываться, а хорошего мнения буду только о самом себе. Если кто хоть чуть-чуть меня заденет, я уже вовек этого не прощу и затаю в душе неутолимую ненависть. Я возьму на себя роль блюстителя небесных законов и под этим благовидным предлогом буду теснить своих врагов, обвиню их в безбожии и сумею натравить на них усердствующих простаков, а те, не разобрав, в чем дело, будут их поносить перед всем светом, осыплют их оскорблениями и, опираясь на свою тайную власть, открыто вынесут им приговор. Вот так и нужно пользоваться людскими слабостями, и так-то умный человек приспосабливается к порокам своего времени».

Он упражняется в этом искусстве на дон Карлосе, испытывает на нем преимущества своего нового положения ханжи. Даже покладистый Сганарель чувствует отвращение: «Что это за чертовская манера выражаться появилась у вас, сударь? Это куда хуже, чем все прежнее; по мне, лучше бы вы оставались каким были».

Затем появляется призрак — вестник развязки и, наконец, точно в назначенное время, статуя Командора. И разгневанные небеса испепеляют нераскаянного грешника, а несчастный Сганарель громко оплакивает свое жалованье.

Одним словом, все происходит так, словно Мольер в порыве горя решил разнести в щепки все, на чем тщетно пытался строить свою жизнь: устои общества, честь, порядочность, любовь,

дружбу, религию. Словно охваченный гневом и отчаянием, он искал для самого себя развязку этой трагедии. Словно вдруг, устав смешить публику, он сбросил комическую маску и открыл свое настоящее, страдальческое лицо. Конечно, в «Мизантропе» он исповедуется еще откровеннее, еще больше отождествляет себя с героем, но там он снова обретает былое равновесие и присущее ему чувство меры. Он сел за «Дон Жуана», движимый денежными соображениями, но забыл обо всем на свете, пока не поставил последнюю точку. Он очистился от того болезнетворного осадка, что скапливается на дне души у каждого человека, и вновь стал самим собой. В этой пьесе живут и он, и его двойник, видны и лицо, и изнанка. Ни в чем он нас не пощадил, даже не скрыл затаенной мечты о себе — соблазнителе, любимом женщинами и презирающем их, мечты, которую так или иначе лелеет любой мужчина, по крайней мере в какую-то минуту жизни.

«ЗАМЕЧАНИЯ» РОШМОНА [190]

Пьеса поставлена в воскресенье, 15 февраля 1665 года. Как сообщает Лагранж, сбор от спектакля — 1830 ливров, что дало 105 ливров 10 су на каждый актерский пай. В воскресенье 22 февраля выручка поднимается до 2036 ливров, а во вторник 24 февраля — до 2390 ливров; это уже внушительная цифра. Тем не менее «Дон Жуан» вскоре исчезает из репертуара труппы — именно благодаря своему успеху. Такой успех — больший выпадет только «Тартюфу», когда Людовик XIV разрешит публичные представления, — раздражает святош до предела. Напрасно Мольер надеялся доказать им свои благие намерения, испепелив безбожника; в тексте столько двусмысленностей и коварных намеков, что этим никого не обманешь. И снова Шайка нападает на Мольера, но на сей раз исподтишка. Вскоре после постановки «Дон Жуана» по рукам начинает ходить пасквиль, озаглавленный «Замечания на комедию Мольера под названием «Каменный гость». Он принадлежит перу некоего сьера де Рошмона (настоящее его имя — Барбье д'Окур), человека близкого к янсенизму, ненавидящего иезуитов, но подстрекаемого ими и прибегающего к их вкрадчивым приемам. Он не так запальчив, как Руле, который только вредил себе своими крайностями, вызывая дружный смех. Удары Рошмона куда опаснее, они наносятся бархатной лапкой, а когти выпускаются постепенно. Так и слышишь добряка Тартюфа. Можно только гадать, какую судьбу готовили иезуиты сочинению своего противника. Пасквиль должен возыметь тем более верное действие, что исходит от ученика Пор-Рояля: Общество Святых Даров тут ни при чем, ответственности не несет — сделано не у нас! Рошмон сначала воздает Мольеру должное за талант; он вовсе не собирается отнимать у него вполне заслуженной известности. Но добавляет оговорку:

> «Должно согласиться, что если Комедия удается ему плохо, то в Фарсе он способен преуспеть; и хотя у него нет ни находчивости Готье Гаргиля, ни изобретательности Тюрлюпена, ни отваги Капитана, ни простодушия Жоделя, ни брюшка Гро-Гильома, ни учености Доктора, он бывает иной раз забавен… Он говорит на вполне сносном французском языке; недурно переделывает и копирует итальянских авторов: ведь он и не заявляет прав ни на дар воображения, ни на поэтический гений, и друзья его открыто признают, что

> его пьесы писаны для игры на театре и что актер в них важнее, чем поэт. Было бы несправедливо требовать от человека больше, чем он может сделать и ждать от него проявления талантов, коими природа его не наградила…»

Принизив Мольера такими ханжескими уклончивыми речами, Рошмон заботливо поясняет, что если бы тот ограничился шутками по поводу современной манеры одеваться, то не навлек бы на себя гнева «благочестивых особ». Но как не вознегодовать на фарсера, «который издевается над религией, проповедует вольнодумство и делает в своей пьесе забавой для господина и слуги величие божие: господин над ним смеется, а слуга, еще более нечестивый, чем хозяин, заставляет над ним смеяться других».

А вот и прямой выпад: «Мольер сам — истый Тартюф и настоящий лицемер… Он схож с теми комедиантами, о которых Сенека рассказывает, что они портили нравы, намереваясь якобы их улучшить, и, утверждая, что желают искоренить порок, глубже насаждали его в сердцах; таких людей этот философ называет чумой для государства… Если цель комедии — исправлять людей, развлекая их, то замысел Мольера — губить их, потешая».

Затем он ловко переносит спор на политическую почву, напоминая о мерах, принятых кардиналом Ришелье, чтобы изменить состояние дел в театре; мы помним, что за этим стояла попытка снять позорное клеймо с актерского ремесла. Но Рошмон пренебрегает такими тонкостями. Он пишет: «Мольер разрушил все, что сделал мудрый политик на пользу Комедии, и превратил ее из добродетельной девицы в притворщицу».

И, что еще хуже, смешивая зачастую лицемерие с нечестивостью, он приводит в театр кощунство и святотатство. Он — учитель безнравственности. Попытавшись сначала погасить «целомудрие и стыдливость» в сердцах юных девиц, склоняя их к непослушанию, чтобы ввергнуть в разврат («Урок женам»!), он стал затем сеять семена безбожия с подмостков в «Дон Жуане». Для верности он прежде выставил на посмеяние святош, чтобы внушать правила, на которые те нападают.

Наконец, Рошмон добирается до «Дон Жуана» и тут уж не может сдержать негодования, превосходя в неистовости даже нелепого кюре из церкви Святого Варфоломея, хотя по-прежнему действует куда тоньше:

> «Я не мог уклониться от того, чтобы посмотреть эту пьесу, равно как и другие, и позволил толпе увлечь меня за собой тем охотнее, что Мольер постоянно жалуется,

будто его осуждают, не зная сути дела, и бранят его пьесы, не видевши их. Но я полагаю, что жалобы эти столь же несправедливы, сколь зловредна его комедия; и что его фарс, если приглядеться получше, поистине сатанинский, и сатанинский у него разум, и что никогда не появлялось на свет ничего более нечестивого, даже и в языческие времена.

Август[191] осудил на смерть шута, потешавшегося над Юпитером, и запретил женщинам присутствовать на представлениях комедий более пристойных, чем те, что пишет Мольер. Феодосий[192] бросил на растерзание диким зверям лицедеев, которые смеялись над нашими обрядами. А между тем всем им было далеко до Мольера: трудно хоть что-нибудь добавить к тем злодеяниям, коими изобилует его пьеса. Я сказал бы, что в ней нет такого мига, когда бы воображению не представали безбожие и разврат: распутная монахиня, чей позор даже не скрывают; нищий, которому подают милостыню с условием, что он побогохульствует; развратник, соблазняющий всех встречных женщин; сын, издевающийся над отцом и желающий его смерти; нечестивец, глумящийся над небом и смеющийся над громом небесным; безбожник, верящий только в то, что дважды два четыре, а дважды четыре — восемь; тупица, нелепо рассуждающий о боге и в притворном падении расшибающий нос своим доводам; гнусный лакей под стать господину: вся его вера сводится к черному монаху — коль кто верит в черного монаха, то все и хорошо, и больше ничего и не нужно, прочее — пустяки; дьявол, без которого не обходится ни одна сцена, наполняющий театр клубами самого черного адского дыма; и хуже всего этого — Мольер, наряженный Сганарелем; он издевается над богом и чертом, играет с небом и адом, дышит жаром и холодом, смешивает порок и добродетель, верит и не верит, плачет и смеется, порицает и одобряет, он блюститель веры и безбожник, ханжа и вольнодумец, человек и дьявол вместе: дьявол во плоти, как он сам о себе говорит. И такой-то почтенный человек называет все это — исправлять нравы, развлекая людей…»

Одновременно церковные власти — прелаты, уполномоченные Ардуэном де Перефиксом, — оказывают давление на короля. Никаких сведений об их шагах наружу не

просочилось. Но возможно, что они прибегли все к той же тактике, положив на одну чашу весов Луизу де Лавальер, на другую — комедианта. Людовик XIV счел за благо уступить снова. Он предупреждает Мольера или велит кому-то его предупредить. Иначе почему бы после запрещения «Тартюфа» и вызванных тем денежных затруднений Мольер снял с репертуара пьесу, делавшую большие сборы? За этим, очевидно, скрывался какой-то договор, не оставивший следов. Или по крайней мере какое-то обещание короля, которое должно вскоре осуществиться в виде небывалой милости. И все же, если допустить, что Мольер предпринял контратаку, прежде всего монологом о лицемерии, что в этом смысле «Дон Жуан» — только этап борьбы вокруг «Тартюфа», то нужно сказать, что он проиграл второй тур и не похож на того, кто накануне победы над всесильной Шайкой святош.

XX ЧЕТЫРЕ ВРАЧА

Введение

Но, несмотря на все это, к пасхальному перерыву 1665 года дела не в таком уж скверном состоянии. Лагранж записывает, что на его пай пришлось 3011 ливров 11 су. Когда спектакли возобновляются, труппа насчитывает двенадцать актеров на полный пай: Дюпарк умер 4 ноября 1664 года, а мадемуазель Дюкруази, лишившись своего пая, ушла из труппы. Впервые в списке актеров Лагранж идет сразу за Мольером, что свидетельствует о его новом, более важном, положении: он стал правой рукой Мольера, его первым помощником, и, судя по всему, это правильный выбор.

Однако материальные результаты не соответствуют затраченным усилиям. Со времени «Увеселений волшебного острова», триумфа Арманды и создания «Тартюфа» небо для Мольера все больше затягивается тучами. Он верно служил королю, а тот, хотя и не лишил его своей поддержки, в главном ему не помогает. Он хотел пробить брешь в стене лицемерия, а все лицемеры сплотились против него; хотел высмеять ханжество — и вот ханжи торжествуют. Он кричал от боли в «Дон Жуане» — от боли и возмущения такой несправедливостью! — а Рошмон, не почувствовав этого, считает его фарсером. У него блестящие знакомства, но кто, кроме принца де Конде, юного Буало и доброго Лафонтена, готов открыто за него вступиться? Он женился на Арманде после стольких колебаний, почти против своей воли. Он ее любит и желает всем сердцем, нежным, пылким, простодушным, — но не без неловкой чувственности Арнольфа. Арманда расцвела со дней «Увеселений волшебного острова». Она еще более соблазнительна, дразняще-привлекательна, задорна. Но в объятиях Жана-Батиста она остается холодна — или думает о красавчиках-придворных, к которым он мешает ей вернуться. Конечно, она испытывает уважение к своему стареющему мужу, восхищается его театральным и поэтическим талантом, но физически этот человек, подточенный годами и работой, становится ей противен. Ей хочется жить, хочется веселья, шумного общества. Ей хорошо только среди молодых, нарядных, как она, и пустоватых людей. Ей смешон старик, скрипящий пером по бумаге, пока она скучает. А он, снедаемый заботами, тревогой, недоумевает, зачем же в таком случае она так торопила его с женитьбой. Его буржуазно-добропорядочная закваска дела не облегчает. При всей его психологической умудренности у него не укладывается в голове, что Арманда, выйдя за него, может не быть ему верна. Мало-помалу он начинает избегать тех сборищ, где его жена разыгрывает светскую кокетку, слишком входит в роль «первой актрисы». Он запирается в рабочем кабинете, а если соглашается появиться в обществе, все чаще сидит молчаливо, то занятый наблюдением, то погруженный в свои мысли. Он становится похож на того Дамона из «Критики „Урока женам”», о котором Элиза говорит:

> «Ты знаешь, что это за человек, до чего он несловоохотлив. Она его пригласила на ужин, думала,

что он будет душой общества, пригласила «на него» человек пять гостей, и какой же у него в этот вечер был дурацкий вид! Гости пялили на него глаза, как на диво. Они думали, что он будет смешить общество остротами, что из уст его исходят какие-то необыкновенные слова, что он на все будет отвечать экспромтами, пить попросит, так и то с каламбуром. А он за весь вечер не проронил ни слова. Хозяйка была так же им недовольна, как я недовольна ею».

Мы бы сказали сегодня, что он копит энергию, подобно маховику. Он удручен досужей болтовней знатных дам, зубоскальством их кавалеров, ничтожеством этих людей, претендующих на остроумие и без которых, увы, не обойтись, а светлеет и оживляется лишь изредка, с самыми близкими. Его губы еще сложены для улыбки, но взгляд окончательно принял то выражение мечтательной грусти, которое передают последние портреты кисти Миньяра. Смертельная усталость уже проступает на этом лице художника и человека. Его грызет исподтишка болезнь, и, несмотря на всю показную бодрость, он с беспокойством прислушивается к ее шагам. Те, кто хорошо его знают, чувствуют, как он пал духом, удивляются, что он готов бросить оружие, когда до победы рукой подать. Есть ли у него настоящий друг, существо, которому он мог бы довериться, у кого мог бы попросить совета, на кого мог бы положиться, с кем мог бы общаться умом и сердцем? Любовниц у него как будто нет — разве что актрисы его труппы в былые времена. Арманда отдаляется от него, интересуется только весомыми, ощутимыми результатами его труда. Впрочем, кажется, одна женщина — не из числа салонных маркиз и синих чулков — понимала, кто он такой, и играла при нем эту необходимую роль наперсницы. В своей работе «Неизвестная подруга Мольера» Эмиль Ман говорит, что ее звали Оноре Лебель де Бюсси[193] и что поведение ее не отличалось излишней строгостью. Таллеман де Рео утверждает в «Занимательных историях», что «Мольер читал ей все свои пьесы, и когда «Скупой», казалось, провалился, он говорил: «Это для меня удивительно, потому что одна девушка с прекрасным вкусом, которая никогда не ошибается, ручалась мне за успех».

Она была не из прециозного круга. Эмиль Ман в упомянутой работе уверяет, что она обладала умом тонким, проницательным и лишенным обычного педантизма ученых женщин. Но какое влияние она оказывала на Мольера? Какое утешение ему приносила? Этого мы не знаем.

Впрочем, в течение лета Мольер пережил два очень

радостных события, которые в «Реестре» Лагранжа помечены белым, раздвоенным на концах крестиком и синим кружком.

Третьего или четвертого августа Арманда производит на свет дочь — Эспри-Мадлену Поклен. Ее крестят в церкви Святого Евстахия, крестным отцом у нее Эспри де Ремон, граф де Моден, а крестной матерью — Мадлена Бежар. Поскольку в те времена был весьма распространен обычай давать новорожденным имена их дедушек и бабушек, из этого заключали, что Эспри-Мадлена — внучка графа де Модена и Мадлены и, следовательно, Арманда — их дочь. Мы видели, что этот аргумент ничего не доказывает. Эспри-Мадлена — единственный ребенок Мольера, который останется в живых. Она выйдет замуж за Клода де Рашель-Монталана в 1705 году и в 1723 году умрет бездетной. Ей будет только семь лет ко дню кончины отца, и она сохранит о нем лишь смутные воспоминания.

В пятницу 14 августа «труппа отправилась в Сен-Жермен-ан-Лэ. Король сказал сьеру де Мольеру, что он желает, чтобы труппа отныне принадлежала ему, и попросил Месье отдать ее. Тогда же Его Величество назначил 6000 ливров пенсии труппе, которая попрощалась с Месье, прося его и впредь не оставлять ее своим покровительством, и стала называться так: Труппа короля в Пале-Рояле» («Реестр» Лагранжа).

Это и есть обещанное вознаграждение. Труппа теперь переходит к королю и получает ежегодную пенсию в 6000 ливров. Людовик XIV снова берет сторону своего любимого актера и отвечает на враждебные действия знаками еще большей милости. Хотелось бы думать, что за этим жестом стоит не только монаршая боязнь потерять своего неизменного поставщика развлечений, но и капелька человечности, достойная «величайшего на свете короля», что Людовик XIV был тронут отчаянием Мольера, а не просто рад дать пощечину святошам.

«ЛЮБОВЬ-ЦЕЛИТЕЛЬНИЦА»

Теперь нам нужно глубже погрузиться в душу сочинителя, попробовать, так сказать, влезть в его шкуру. Он хотел, чтобы его считали писателем (и он знает, что так оно и есть!), чтобы это помогло изменить статут актерской профессии, — а его низводят до положения фарсера. Его сравнивают с Готье Гаргилем, Гро-Гильомом и Тюрлюпеном, да к тому же не в его пользу! Он создал два шедевра — его противникам удалось их замолчать. Король к нему благосклонен, но его милость не может заменить всеобщего признания, успеха у широкой публики. И тогда, устав от борьбы, он возвращается к фарсу, к фабльо, подменяя серьезные мысли легковесной, чуть вульгарной развлекательностью. Коль скоро ему очерчивают этот круг, ждут от него именно таких вещей, он будет потакать грубым вкусам, не заботясь о том, чтобы возвышать и воспитывать их. Итак, он за несколько дней пишет «Любовь-целительницу».

Скупец Сганарель противится замужеству своей дочери, Люсинды, чтобы не давать ей приданого. Девушка влюблена в Клитандра. Сганарель, по странности человеческой природы (из тех, что так часты у Мольера!), готов, не считаясь с расходами, скорее привести к ней врачей, чем мужа: Люсинда, отчаявшись добиться своего, притворяется тяжело больной. Клитандр тогда прибегает к хитрости (опять-таки излюбленной Мольером): он выдает себя за врача и убеждает отца, что единственное средство вылечить дочь — устроить «для виду» ее свадьбу. В лжемужья Клитандр предлагает себя. Он приведет лженотариуса, который заключит лжеконтракт. Простак Сганарель с радостью соглашается. К несчастью для отца, Клитандр имеет намерение стать настоящим мужем, его нотариус — настоящий крючкотвор, а контракт, который он дает подписать, — настоящий контракт. Сганарель в ярости, но уже слишком поздно: Клитандр и Люсинда женаты по всем правилам.

Это не более чем дивертисмент, заказанный Людовиком XIV и сопровождающийся балетами на «арии и симфонии несравненного г-на Люлли» (Мольер в «Обращении к читателю»).

Сыгранная трижды в Версале, между 13 и 17 сентября 1665 года, пьеса 22 сентября поставлена в Пале-Рояле, но уже без дорогостоящих балетов, о чем Мольер сожалеет в том же «Обращении»: «Считаю нужным добавить: желательно, чтобы такого рода произведения всегда являлись с теми же украшениями, какими их обставляют в королевском дворце. Тогда они предстали бы перед вами и более выгодном свете».

Тем не менее первое представление приносит 1966 ливров (по 145 ливров на актерский пай). Публика и при дворе и в Пале-Рояле на этом новом зрелище весело смеется, без всякой задней мысли. Пьеса, довольно банальная во всем прочем, содержит злую сатиру на медицину. Мольер, не боясь восстановить против себя Факультет, придумал необычную, но забавную шутку: вывести на сцене придворных врачей. Он попросил Буало найти для них греческие имена: Баис (Лающий) — это Эспри, лекарь Месье; Макротон (Медленно говорящий) — Гено, врач королевы, который разговаривал с пеной на губах; Томес (Пускающий кровь) — Дакен, второй врач королевы и домохозяин Мольера; Дефонандрес (Убивающий людей) — дю Фужре. Врач Мадам, Ивлен, стал Филереном; так звали учителя фехтования, известного своими неотразимыми ударами бойца-дуэлянта. Говорят, что Мольер, дабы сделать намек яснее, велел актерам надеть маски, повторяющие черты его жертв. Людовику XIV, чьи личные врачи были пощажены, фарс понравился, и он будто бы сказал не без юмора: «Врачи так часто заставляют плакать, что иногда могут дать и повод посмеяться».

Консилиум четырех врачей лишь чуть-чуть утрирован, почти списан с натуры. Служанка Люсинды имеет основания быть недоверчивой:

> «Вот ей-богу, сударь! Взять, к примеру, нашего кота, что свалился с крыши на мостовую. Целых три дня он не ел, не пил и пошевелить не мог ни задней, ни передней лапкой — и что же? Взял да очухался. А почему, спрашивается? Да потому, что, на его счастье, еще не развелись коты-лекари, не то песенка его была бы спета. Уж они бы его доконали своими клистирами да кровопусканиями!»

Терапия сводилась тогда к слабительным и кровопусканиям. Клистиры и ланцеты — вот и все вооружение медицины, но зато какая галиматья, украшенная латинскими цитатами! Мы к этому еще вернемся (в главе «Мольер и врачи»). Осмотрев Люсинду, наша четверка важно удаляется, чтобы посовещаться. Томес и Дефонандрес обсуждают сначала сравнительные достоинства мула и лошади, затем, без всякой связи, переходят к спору между старой и новой школами медицины, и Томес произносит замечательные слова, прекрасно выражающие точку зрения эскулапов XVII столетия: «Покойник — всего лишь покойник, и неприятностей от него никаких, в то время как любое нарушение формальностей наносит ущерб всему медицинскому сословию».

Томес предлагает отворить больной кровь; Дефонандрес —

дать ей рвотного; Макротон, запинаясь, предписывает прочищающие клизмочки. Филерен примиряет спорящих циничным советом:

> «…Основная слабость человека — это привязанность его к жизни, и мы, врачи, пользуясь этим, забиваем людям головы напыщенной своей галиматьей и строим собственное благополучие на уважении, которое страх смерти внушает им к нашей профессии. Не посрамим же достоинства, в которое возвело нас чужое слабодушие, и обретем согласие перед лицом больного, дабы приписать благополучное течение болезни себе, а собственные упущения — природе».

ДА, ДОРОГОЙ ГОСПОДИН РОГО…

Рого — ученый, профессор физики и друг Мольера, всегда питавшего интерес к точным наукам. Это Рого подарил ему термометр, значащийся в посмертной описи имущества и в те времена бывший последней новинкой. Гримаре приписывает Мольеру такое признание, будто бы сделанное ученому (он и вправду мог сделать это признание, хотя, может быть, и в других выражениях; оно очень верно описывает его супружеские невзгоды):

> «Приняв все возможные для человека меры предосторожности, я все-таки не избежал бед, какие обычно постигают тех, кто вступает в брак без долгих размышлений.
>
> — Неужели! — произнес господин Рого.
>
> — Да, дорогой господин Рого, я несчастнейший из людей, — прибавил Мольер, — и получаю то, что заслужил. Я не подумал, что слишком угрюм для семейной жизни. Я полагал, что жена моя постарается приспособить свое поведение и вкусы к моим; теперь я ясно вижу, что в нынешнем ее положении она была бы еще несчастнее, чем я, если б это сделала. У нее нрав живой и веселый; похвалы ее радуют; меня же это все огорчает помимо моей воли. Я нахожу здесь повод для попреков и жалоб. Эта женщина, в сто раз более рассудительная, чем я, хочет радоваться жизни; она идет своей дорогой; и, черпая уверенность в своей добродетели, не снисходит до заботы о тех предосторожностях, о которых я ее прошу. Я принимаю эту беззаботность за презрение; мне нужны доказательства нежности, чтобы поверить, что ее ко мне испытывают, и больше строгости в поведении, чтобы душа моя была спокойна. Но моя жена, всегда ровная и непринужденная в обращении, которую не мог бы ни в чем заподозрить любой другой человек, не столь мнительный, как я, безжалостно оставляет меня во власти моих терзаний. Она занята только желанием нравиться каждому вокруг и никому в особенности, как все женщины, и смеется над моей слабостью…»

Тонкий анализ, из которого следует, что бедный Мольер превратился в одного из тех мрачных ревнивцев-мужей, над

которыми еще недавно так весело смеялся. Теперь он сам стал Арнольфом и знает это. Он брюзглив, недоверчив, раздражителен. Болезнь, которая его унесет, усиливает физическую несовместимость супругов. Гримаре намекает: «Его домогательства были не слишком утомительны для женщины; краткой встречи раз в неделю ему было довольно…»

Врачи говорят о сексуальных последствиях туберкулеза: «Вдвое или ничего». Гримаре, правда, добавляет оговорку: «…он был доволен, когда не тратил сил, чтобы внушить к себе любовь; но не со своей женой, чью нежность готов был купить любой ценой. Будучи, однако, в том несчастлив…»

Холодность Арманды неизбежно делает «краткие встречи» еще более редкими. Ее легкомыслие, пока, без сомнения, совершенно невинное, просто каприз молодости, доводит беднягу до настоящего безумия. Гримаре продолжает:

> «…Мольер вообразил, что весь двор и весь город покушается на его супругу. Она пренебрегла тем, чтобы его разуверить, напротив, особенная тщательность, с которой она наряжалась, — как ему казалось, для кого угодно другого, только не для него, ведь он вовсе не требовал таких хлопот, — лишь разжигала его ревность. Напрасно он пытался внушить ей правила поведения, коим она должна была следовать ради супружеского согласия: она не воспользовалась его уроками, считая их слишком суровыми для молодой женщины, которой к тому же не в чем себя упрекнуть».

Можно представить себе ссоры, упреки, все более робкие выговоры, мучительные примирения, слезы Арманды, тяжелые вздохи Жана-Батиста. Наверняка он предлагал ей покинуть сцену, удалиться в некую фиваиду,[194] где, вняв совету Буало, он мог бы продолжать свои труды в покое и раздумье; Арманда, жадно наслаждающаяся светской жизнью и своими успехами, отказалась. Из этого отказа родился бессмертный «Мизантроп». К концу 1665 года между супругами полный разрыв: они, в сущности, живут раздельно. У Мольера осталась только его работа. Он замыкается в ней. Он себя в ней сожжет.

XXI «МИЗАНТРОП»

Введение

Конец 1665 года во всех отношениях трудное время для Мольера. Не будет преувеличением сказать, что он сгибается под тяжестью забот. Из них одни действительно серьезные, другие как будто пустячные, но все они омрачают настроение, отвлекают от творческой работы, изматывают и без того натянутые нервы. Возникают всякие непредвиденные осложнения, которые в сознании измученного и раздраженного человека непомерно разрастаются. Осенью ему приходится спешно съезжать с квартиры, снятой у Никола де Буленвилье в доме врача Дакена, на улице Сен-Тома-дю-Лувр. Он поселяется на время в доме Гийома Милле, на той же улице, неподалеку от владений Дакена. В январе 1666 года он расторгает арендный договор и снимает два этажа, четвертый и пятый, в доме аптекаря Антуана Брюлона, также на улице Сен-Тома. Пятый этаж отводится Мадлене Бежар и Мари Эрве, четвертый — супругам Мольер; они проживут здесь до 1672 года.

В пятницу, 18 декабря, Лагранж делает такую запись в своем «Реестре»: «Труппа была удивлена, что та же пьеса «Александр» игралась на сцене Бургундского отеля. Поскольку это было сделано по соглашению с господином Расином, труппа сочла, что не должна выплачивать авторский пай вышесказанному господину Расину, который так дурно поступил, отдав пьесу и разучив ее с другой труппой. Вышесказанный авторский пай был поделен между актерами, и каждый получил 47 ливров».

Эти строчки требуют пояснений. Мольер был сразу же покорен, даже немного ослеплен изящным и утонченным Жаном Расином; он угадал масштабы его гения. Расин внушает ему уважение своей образованностью, уверенностью в себе. Мольер при этом чувствует в нем и волчонка с острыми клыками. Тем не менее он ставит «Фиваиду» в июне 1664 года, воспользовавшись колебаниями Бургундского отеля. Расин, полагая себя связанным, отдает ему «Александра». Мольер и его актеры работают со всем рвением, даже идут на необычные расходы, чтобы поставить пьесу неизвестного автора. Премьера состоялась 4 декабря, в присутствии Месье и принца де Конде. Мольеровская манера игры, избегающая патетики, стремящаяся к разговорным интонациям, смущает Расина. Его убеждают, что Мольер оказывает плохую услугу его сочинению. И он, не предупредив Мольера, относит свой текст в Бургундский отель. Горькие упреки Жана-Батиста: он поверил в новичка, потратил огромные деньги на декорации и костюмы. Путаные объяснения Расина. Он

слишком «литератор», слишком озабочен своей славой, чтобы оставаться другом Мольера. Между ними наступает полный разрыв. Но Расин на этом не остановится. Вскоре он уведет из труппы жестокую Маркизу Дюпарк, которая станет его любовницей и первой, беззаветно преданной автору исполнительницей. Для нее он напишет бессмертную «Андромаху». Красавица Маркиза, отвергнувшая столько домогательств, превратится в покорную рабыню юного Расина. К Мольеру же он относится так же, как к своим учителям, «господам» из Пор-Рояля: с холодным, чуть насмешливым уважением. Он полагает, что никто не смеет становиться на его пути: гений выше благодарности. Он спокойно пишет Николю в январе 1666 года: «Что общего у романов и пьес с янсенизмом? Почему вы хотите, чтобы сочинительство слыло занятием презренным перед людьми и мерзостным перед Богом?.. Нет ничего странного в том, что вы клянете поэтов: вы и помимо них осуждаете многих; удивительно, что вы хотите помешать другим их чтить. Ах, сударь, довольствуйтесь распределением мест в ином мире и не касайтесь наград земных».

Меткий удар — ведь он исходит от бывшего воспитанника «маленьких школ» Пор-Рояля! Но люди непросто устроены. Расин, когда огонь страстей в нем угаснет, снова будет поклоняться тому, что сжигал. Ярость Мольера стихнет — он не может не ценить гения Расина. А тот, хотя и сыграл с ним такую недостойную шутку, сохранит почти безграничное восхищение перед ним, что бы ни таил против этого комедианта, осмелившегося числить себя писателем. Вот оборотная сторона изысканности Расина, возвышенных страданий, великих страстей, которые он изображает. Здесь он сходит с котурнов. Но разглядеть и показать человека, скрытого в художнике, не значит его принизить; напротив, это значит сделать его нам ближе и понятнее.

«ПОРЯДОЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Теперь мы знаем обстоятельства, в которых Мольер писал «Мизантропа». Но, может быть, для более верного толкования пьесы нужно сначала определить, что такое «порядочный человек XVII столетия», поскольку Альцест одновременно и его прообраз и крайняя точка его развития.

«Порядочный человек» родился в обществе, которое перестраивается после урагана религиозных войн, в гостиных и салонах — которые, правда, вызвали к жизни прециозный стиль, но для того, чтобы преодолеть еще совсем недавнюю грубость нравов. Изначально дворянин и воин, «порядочный человек» вбирает в себя все, что есть самого ценного, самого достойного в поднимающем голову сословии — буржуазии. Это гибрид наследственной «чести» и личных дарований; он надолго останется — это важно для понимания национального характера — образцом для многих поколений французов. В каком-то смысле он жив и в наши дни, и кто знает, не доживет ли он, несмотря на все треволнения истории, до неясного пока для нас будущего? По определению тогдашних учебников хорошего тона («Искусство нравиться при дворе», 1630; «Свойства порядочного человека», 1682; «Фортуна благородных людей» и другие), он соединяет благовоспитанность с физическими и умственными достоинствами. Он должен выглядеть изящно, быть хорошим танцором, наездником, охотником — словом, разносторонним спортсменом, но при этом обладать ученостью, остроумием, умением вести беседу и знанием света. Под «знанием света» подразумевается: любезно, но крайне почтительно обходиться с дамами; молчать о своих добрых качествах, но с готовностью хвалить чужие; не злословить ни о ком; при любых обстоятельствах хранить выдержку и полное самообладание: «Порядочный человек всегда излагает свои убеждения тем же тоном, что и свои сомнения, и никогда не возвышает голоса, чтобы получить преимущество перед теми, кто говорит не так громко. Ничего нет более отвратительного, чем проповедник в гостиной, благовествующий собственные слова и поучающий от собственного имени» (Гез де Бальзак).

Что это означает? Что главное — уважать другого, если хочешь уважения к себе, что лучший способ беречь свою честь — блюсти честь другого. Если изначально «порядочный человек» и был связан с прециозным обществом, то оторвался от него очень скоро и решительно, унаследовав только утонченность чувств, но не вычурность слога. Здесь снова проступает двойной лик XVII

столетия: литературный стиль, всеми принятый и одобряемый, столь же величав и торжествен, как стиль архитектурный (трагедии Корнеля и Расина могли быть написаны только в один век с постройкой Версаля); напротив, разговорный язык остается на редкость живым и непринужденным, еще, скорее, крестьянским, пересыпан вольными образами и крепкими словечками и не слишком смущается соленой шуткой. Этот язык, так мастерски использованный Мольером в заботе о верности «природе», лучше всего отражает тогдашнюю жизнь, исполненную напряженных размышлений, кипучую, деятельную, едва ли не во всех отношениях далекую от того суждения, которое вынесут о ней потомки и которое будет повторяться в учебниках истории. Суждения, основанного на «Мемуарах» Сен-Симона, — а он из всей этой жизни знал только королевский двор, да и то на закате! Между Людовиком XIV — возлюбленным Луизы де Лавальер и Людовиком XIV — дряхлеющим супругом надменной, впадающей в ханжество госпожи де Ментенон мало общего. Восходящее к рыцарским идеалам представление о «порядочном человеке» развилось в понятие Разума, притягательное, чисто французское и еще не окостеневшее так, как это случится с ним в следующем столетии.

«Разум, — говорит шевалье де Мере, друг Блеза Паскаля, — нельзя ослепить ложным блеском — ни удачей, ни величием; он развеивает предрассудки, свойственные сословиям и нациям, и признает лишь истинные достоинства: силу духа, власть над собой».

Но если для «порядочного человека» разум — это глубокое понимание человеческой природы со всеми ее высотами и безднами, то он не исключает религии. «Порядочный человек» верует, но вера не лишает его ни общительного нрава, ни изысканной приветливости. Он слишком проницательный психолог, чтобы считать себя вправе судить душу ближнего. А посему он отвергает любые крайности, в чем бы они ни проявлялись и какими бы причинами ни были порождены. За светской любезностью (которая на самом деле есть подлинная терпимость) и внешним легкомыслием (необходимым для общества, чей девиз — бодрость и подвижность) нередко скрываются настоящий аскетизм, мужественная покорность судьбе, а иной раз — неколебимая вера в благодать господнюю. Мораль золотой середины, часто утверждаемая у Мольера, в какой-то степени связана с «порядочным человеком» XVII столетия, но это только одна его грань, легче всего доступная поверхностному взгляду. Несмотря на требования меры и уравновешенности, на возвышенные речи, сердца и умы не

меняются. Страсти, горести, желания, разочарования раздирают этих людей, как и всех прочих, но «порядочный человек» слишком сдержан, слишком владеет собой и слишком высокого о себе мнения, чтобы выставлять напоказ свои чувства. Воображение у него бурное, но загнанное внутрь: этим объясняется трагический накал иных любовных историй, загадочность иных смертей, множество монашеских обетов. Сколько светских красавиц накануне пострижения блистали остроумием в салонах — а между тем решение затвориться в монастыре зрело долго и тайно в глубине их душ! Такая улыбающаяся серьезность, такое стремление подняться над пределами собственной личности, не погрешая против правил благовоспитанности, делают XVII век в глазах француза образцом — без сомнения непревзойденным.

ВРАГ РОДА ЛЮДСКОГО

Из всего сказанного очевидно, что Альцест никак не может претендовать на звание «порядочного человека» — разве что в качестве карикатуры. Выставив на посмеяние лицемерие и порок, Мольер принимается за чрезмерную добродетель. «Мизантроп», «Дон Жуан» и «Тартюф» — как бы части великой мольеровской трилогии. В каком-то смысле эти три пьесы решают одну задачу — постижение головокружительных бездн человеческой природы. Это все та же, заранее обреченная на поражение битва между сердцами чистыми и извращенными. Дон Жуан и Альцест в чем-то схожи: в неистовости, с какой один тянется ко злу, другой — к добру; в бунтарском духе, который присущ им обоим и ведет к одной и той же развязке — оба в конце концов терпят крах и погибают. Ни того, ни другого нельзя назвать «порядочным человеком» из-за их крайностей (и не столь важно, что находятся они на разных полюсах), из-за громких изъявлений чувств, которые они не в силах сдержать, короче — из-за их романтических свойств, хотя до романтизма в собственном значении слова еще далеко. Но Дон Жуан вызывает в нас гнев и недоумение; Альцест, напротив, хотя и раздражает своей жестокой прямолинейностью, глубоко нас трогает. Очень скоро он начинает нам казаться уже не смешным, а достойным сострадания; он задевает какие-то потаенные струны души — ведь в каждом из нас есть что-то от Альцеста; его история нам понятна, и ее горестный конец наполняет нас сожалением.

Этот персонаж так многогранен (как, впрочем, и все великие драматические творения — в этом залог их долговечности), что позволяет самые различные сценические интерпретации. Мольер, создатель этой роли, был колким и язвительным. Барон, который его сменил, — «исполненным благородства и достоинства». Моле — разъяренным безумцем. Коклен — трагикомической фигурой. Гитри и Копо мучительно страдали. Барро очень точно передавал «ипохондрию» Альцеста («Мизантроп» сначала имел подзаголовок «Влюбленный ипохондрик», который Мольер затем снял, понимая, что он сужает смысл пьесы). Можно сказать, что каждый большой актер, игравший эту роль, будь то Жан Марша, Пьер Дюкс или Жак Дюмениль, наложил на нее отпечаток своей личности. Так же обстоит с Тартюфом и с Дон Жуаном.

Как обычно у Мольера, Альцест раскрывает себя в первых же репликах. Он обрушивается с упреками на Филинта, своего самого преданного и снисходительного друга, — Филинт прощает Альцесту его странности, пытается понять их, найти им

оправдание. Альцест:

«Я б умер со стыда, будь я на вашем месте!
Поступку вашему нет оправданья, нет!..
В ком капля совести, тот будет им задет.
Помилуйте! Я был свидетель вашей встречи:
Какие тут пошли восторженные речи,
Как расточали вы объятья, и слова,
И клятвы в верности!.. Ваш друг ушел едва,
На мой вопрос: «Кого так рады были встретить?» —
Вы равнодушно мне изволили ответить,
Что, в сущности, он вам почти что незнаком,
И имя вы его припомнили с трудом!»

Он продолжает, заходит все дальше, впадает в бешенство — до смешного, обличает тех

«Шутов напыщенных, что не жалеют слов,
Объятий суетных, и пошлостей любезных,
И всяких громких фраз, приятно-бесполезных».

Он прямо объявляет, что не может быть другом «роду людскому», видя кругом только «предательство, измену, плутни, льстивость». Напрасно Филинт его уговаривает:

«Старанья ваши свет не могут изменить!..
Раз откровенность так вы начали ценить,
Позвольте мне тогда сказать вам откровенно:
Причуды ваши все вредят вам несомненно;
Ваш гнев, обрушенный на общество, у всех
Без исключения лишь вызывает смех».

Альцест упорствует, взвинчивает себя сверх всякой меры:

«Нет, все мне ненавистны!
Одни за то, что злы, преступны и корыстны;
Другие же за то, что поощряют тех,
И ненависти в них не возбуждает грех,
А равнодушие царит в сердцах преступных.
В замену гнева душ, пороку недоступных
Примеров налицо немало вам найду.
Хотя бы тот злодей, с кем тяжбу я веду.

Предательство сквозит из-под его личины,
Его слащавый тон и набожные мины
Еще кого-нибудь чужого проведут,
Но тут известно всем, какой он низкий плут.
Да-да! Все в обществе отлично знают сами,
Какими грязными пробился он путями…
Зовите вы его злодеем, подлецом,
Себе защитника он не найдет ни в ком».

Странная подстановка! В этом «низком плуте», пробивающемся наверх, которого все презирают, но встречают с деланной улыбкой, можно узнать Тартюфа. «Тяжба», упоминаемая Альцестом, — это битва за «Тартюфа», которую Мольер ведет с Шайкой святош. Вся комедия начинена такими личными ассоциациями, полна горечью и обидами самого Мольера. Сочиняя ее — хотя, скажем снова, чего только не намешано обычно в чернильнице писателя! — Мольер выплескивал из души наружу яд разочарования, что и объясняет эту пронзительность тона, эту бессильную ярость честного человека. Играя Альцеста, он не отрывался от собственной жизни, а продолжал ею жить, тем более что Арманда в роли Селимены тоже оставалась в своем амплуа кокетки, светской красавицы.

Филинт — настоящий «порядочный человек». Мольер точно описывает, каким должно быть его отношение к себе подобным:

«О боже мой, к чему такое осужденье!
К людской природе вы имейте снисхожденье;
Не будем так строги мы к слабостям людским,
Им прегрешения иные извиним!
И добродетельным быть надо осторожно,
Излишней строгостью испортить дело можно.
Благоразумие от крайности бежит
И даже мудрым быть умеренно велит.
Суровость доблести минувших поколений
Не в духе наших дней, привычек и стремлений».

Альцест не принимает этих советов. Он отказывается предпринимать какие-то шаги в связи со своей «тяжбой», с наивной прямолинейностью предпочитая неудачу: «факт был бы так прекрасен, что проиграть процесс заране я согласен». Филинт насмешливо спрашивает, находит ли Альцест столь дорогие ему качества — правдивость, искренность — в той, кого любит. Ответ Альцеста звучит особенно многозначительно, если сопоставить

его с тем, что происходит между Мольером и Армандой:

«О нет! Моя любовь не знает ослепленья.
Все недостатки в ней мне ясны, без сомненья,
И, как бы ни горел во мне любовный пыл,
Я первый вижу их и первый осудил.
Но, несмотря на все, я перед вами каюсь
И слабость признаю: я ею увлекаюсь,
И вижу слабости ее, о них скорблю,
Но все ж она сильней, и я ее люблю.
Огонь моей любви — в то верю я глубоко —
Очистит душу ей от накипи порока».

Он верит, что любим, хотя и признает, что не рассудок «над любовью царит» и что не слишком благоразумно надеяться на исправление Селимены.

Появляется Оронт (говорят, что прообразом его был герцог де Сент-Эньян), предлагающий Альцесту свою дружбу. На что Альцест отвечает:

«Ведь дружба — таинство, и тайна ей милей;
Так легкомысленно играть не должно ей».

На самом деле Оронт хочет прочесть сонет собственного сочинения. Филинт по светской привычке говорит, что сонет превосходен. Альцест — что «он годен лишь на то, чтоб выбросить его». Мольер, зрелый мастер, приписывает Оронту уже не такие жалкие стишки, как экспромт Маскариля в «Смешных жеманницах». Публика может даже на минуту поколебаться в оценке. Но не Альцест:

«И стиль напыщенный изящных ваших строк
Невыразителен, от правды он далек,
Игра пустая слов, рисовка или мода.
Да разве, боже мой, так говорит природа?»

Особенная тонкость мольеровского искусства в том, что старинная песня, которую Альцест противопоставляет сонету Оронта, больших достоинств не имеет; это всего лишь милые куплеты в народном вкусе:

«Когда б король мне подарил

Париж, свою столицу…»

Одним словом, Альцест наживает себе врага в Оронте, который мог быть ему полезен в его тяжбе, и делает это без причины, просто в необъяснимом приступе дурного настроения!

С самого начала второго акта отсылки к личной жизни Мольера становятся еще очевиднее:

«Хотите, чтобы вам всю правду я сказал?
Сударыня! Ваш нрав мне душу истерзал,
Вы мучите меня подобным обращеньем.
Нам надо разойтись — я вижу с огорченьем…»

Укоры все менее расплывчаты; это именно те упреки, которые Мольер повторяет своей жене — или уже устал повторять. Вот и повод прорваться его гневному презрению к «золоторусым парикам»:

«Вы *привлекаете;* здесь вашей нет вины,
Но вы *удерживать* стараться не должны.
Меж тем вам нравятся ухаживанья эти!
Вы рады всякому, кто попадет вам в сети,
Вы всех их маните искусною игрой,
Чтоб не убавился их ослепленный рой.
Но если бы вы им надежд не подавали,
Они вам верными остались бы едва ли!..
Откройте мне одно: чем вас Клитандр увлек?
Как это счастие ему доставил рок?
Какою доблестью, достойной уваженья,
Сумел добиться он у вас расположенья?
Чем мог он вас пленить, скажите не шутя?
Не на мизинце ли отделкою ногтя?
Иль, может быть, сразил вас вместе с высшим светом
Его парик своим золоторусым цветом?»

В этой первой встрече Альцеста с Селименой угадывается все: и кокетливая игра Арманды, позволяющей воздыхателям надеяться на ее милости, но еще не изменявшей мужу, и его упрямая, отчаянная страсть:

«Я за мои грехи люблю вас».

«Мизантроп» — совсем не драма слишком чистого и потому неприспособленного к жизни существа и не история желчного невропата-мазохиста, смакующего собственные несчастья. Это трагедия любви, трагедия человека, который хочет сберечь навсегда душевный жар своих двадцати лет — в любви, в дружбе, во всех связях с миром! Альцест вовсе не слабодушный: он просто отказывается взрослеть, то есть идти на компромиссы, признав относительность всего на свете. Незаурядные силы его ума хранят свежесть молодости, сердце — ее горячность и порывистость. Если иной раз он выглядит сумасбродом, то не потому, что смешон, а потому, что в зрелом годами человеке живет юношеская наивность, от которой он не может и не хочет избавиться. Он раз и навсегда составил представление о мире и готов стоять насмерть, но не отречься от него. И будь он от того несчастнейшим из людей, он не отступится от идеальной картины, созданной его воображением. Ярость его проистекает из того, что действительность не согласуется с подобной картиной. Он достаточно умен, чтобы это почувствовать, достаточно трезв, несмотря на свое ослиное упрямство, чтобы это осознать, но слишком горд, чтобы сдаться. Он рвется напролом, хотя и понимает, что ничего не достигнет, а только повредит делу и выставит себя в смешном свете. И в этом он еще ближе к Мольеру, чем в отношениях с Селименой-Армандой. Человек, не желающий стареть, расставаться с юностью, — ведь это Мольер-художник, его возвышенный самообман! Но какой художник останется художником, если душа его покроется такими же морщинами, как лицо, если, умудренный горьким опытом, он признает, что последняя, непререкаемая истина гласит: «Все на свете относительно»? Откуда он тогда почерпнет творческое воодушевление? Ему явственно предстанет тщета его созданий — и угасит его дар навсегда.

В пасквиле «Знаменитая комедиантка», где ссылаются на признания, будто бы сделанные Мольером Шапелю, есть строки, напоминающие «Мизантропа». Они звучат так, словно слышишь голос Альцеста:

> «Мое сердце от рождения было расположено к нежности… Я полагал, что невинность была ее [Арманды] единственным достоинством, и что она и его утратила после своей измены. Тогда я решился жить, как подобает порядочному человеку, женатому на кокетке и убежденному, что бы там ни говорили, что репутация его не зависит от дурного поведения его супруги. Но к несчастью моему оказалось, что женщина, не наделенная

особенной красотой, а малой толикой ума обязанная лишь тому воспитанию, которое я ей дал, может в минуту разрушить всю мою философию. *Ее присутствие лишало меня твердости, и первые же слова, произнесенные ею в свою защиту, настолько убедили меня в ложности моих подозрений, что я просил у ней прощения за легковерность…* Страсть моя дошла до того, что я почти желаю успеха ее уловкам. Когда я размышляю о том, сколь трудно для меня справиться со своим влечением к ней, то говорю себе, что, быть может, ей столь же тяжело бороться со склонностью к кокетству, и готов скорее жалеть ее, чем осуждать. Вы скажете, надо быть безумцем, чтобы так любить; а я думаю, что любовь бывает только такая, и тот, кто не испытывал подобных чувств, не любил по-настоящему. *Все на свете напоминает мне о ней;* мои мысли так заняты ею, что в ее отсутствие я не делаю ничего, что могло бы меня развлечь. *Когда я вижу ее, смятение и восторг, которые можно ощутить, но нельзя выразить, охватывают меня и лишают способности рассуждать здраво; я* замечаю только то, что в ней есть хорошего. Не правда ли, вот последняя степень безумия? Не удивительно ли, что разума моего хватает лишь на то, чтобы сознавать мою слабость, но не на то, чтобы ее победить?»

Альцест, как и Мольер (и по той же причине — разочарование в мире), отчаянно хватается за эту последнюю спасительную соломинку, — любовь. Любовь — единственное состояние души, совместимое с их существом: только в любви можно сохранить вечную молодость с ее пылом, с ее безумием, наивными ухищрениями, только в любви и ее крайностях — когда она искренна — живет незапятнанная чистота. Но Селимена не больше, чем Арманда, способна на искренность, которой взыскует ее возлюбленный.

СЕЛИМЕНА

Это светская женщина, искушенная в обычаях салонов и двора, кокетка, в полную меру (и даже сверх меры) использующая силу своей обольстительной красоты, своего живого ума, — не по злобе, а скорее для удовольствия от самой игры. Стоит только посмотреть на нее, когда сразу же после серьезного объяснения с Альцестом она вновь обретает привычные интонации изящной болтовни. Она принадлежит к легкомысленному миру Акаста и Клитандра, двух маркизов, явившихся навестить ее и, как полагается, позлословить об общих знакомых. Один — нелепый чудак; другой — несносный говорун; третий — «не человек, а тайна», вечно шепчет вам на ухо вздорные секреты; четвертый корчит большого вельможу и помешан на лошадях и каретах. Белиза источает скуку. Адраст надут спесью и без конца сетует, что его великие заслуги не признаны. Клеон — ничтожество, но у него такой хороший повар, что гости наносят визиты его столу. Дамис столь высокого мнения о своем уме, что счел бы для себя зазорным похвалить что бы то ни было. Тут Клитандр делает Селимене комплимент за ее «особый дар описывать так живо». Альцест, мужественно все это слушавший со стиснутыми зубами, не говоря ни слова, больше не выдерживает, взрывается:

«Нет, сударыня, пусть лучше я умру,
Несносно видеть мне подобную игру.
Но вас на ложный путь заведомо толкают
И вашим слабостям напрасно потакают».

Акаст и Клитандр, которые вовсе не любят Селимену, а только ждут от нее мимолетных милостей, издают протестующие возгласы. Но Альцест продолжает:

«Чем больше любим мы, тем менее мы льстим.
Нет, чистая любовь не знает всепрощенья…»

На что рассудительная Элианта, кузина Селимены, отвечает цитатой из Лукреция (без сомнения, это все, что осталось от утерянного мольеровского перевода):

«С любовью истинной ваш взгляд несовместим.
Нет, выбором всегда влюбленный горд своим.
Все лишним поводом бывает к восхваленью.

Любовь всегда склонна бывает к ослепленью;
Она любой порок за качество сочтет
И в добродетели его произведет.
Бледна — сравнится с ней жасмина только ветка;
Черна до ужаса — прелестная брюнетка;
Худа — так никого нет легче и стройней;
Толста — величие осанки видно в ней;
Мала, как карлица, — то маленькое чудо;
Громадина — судьбы премилая причуда;
Неряха, женских чар и вкуса лишена —
Небрежной прелести красавица полна;
Будь хитрой — редкий ум, будь дурой — ангел кроткий;
Будь нестерпимою болтливою трещоткой —
Дар красноречия; молчи как пень всегда —
Стыдлива, и скромна, и девственно горда.
Так если в любящем порывы чувств глубоки,
В любимом существе он любит и пороки».

В третьем акте является Тартюф в юбке, Арсиноя. Под видом дружеского предостережения она язвит Селимену за вольность и дерзость поведения. Селимене находчивости и проницательности не занимать; она разоблачает истинные побуждения своей гостьи:

«Вид вашей строгости, немного напускной,
И речи, полные морали прописной,
И мины ужаса от пустяка любого,
Где ваша чистота завидеть грех готова,
Пренебрежение ко всем, ко всем кругом,
Зато уверенность в достоинстве своем,
Тон проповедницы и строгость осужденья
К невиннейшим вещам без тени снисхожденья —
Все, вместе взятое, судил согласный хор.
Не скрою — вот каков был общий приговор:
«К чему вид набожный и скромный Арсиное,
Коль скоро с ним вразрез идет все остальное?»

Арсиноя, поджидая карету, остается наедине с Альцестом. Ханжа имеет на него виды; она просит Альцеста проводить ее до дому:

«Я вам открою все, поедемте ко мне.
Удостоверитесь во всем вы и вполне.
Я доказательство дам верное измены,

И вы поверите в неверность Селимены,
И, если можете ее вы позабыть,
Вам утешение найдется, может быть».

Арсиноя доказывает Альцесту с помощью записки, которую ему отдает, что Селимена обманывает его с Оронтом — сочинителем сонета. Альцест больше, чем когда-либо, готов порвать с кокеткой. Появляется Селимена, и он восклицает:

«Смогу ль умерить я свое негодованье?..»

Ловкая Селимена без труда уверяет Альцеста, что записка предназначалась вовсе не Оронту, а женщине, подруге. Теперь уже она упрекает Альцеста за несправедливые подозрения. Он отвечает с болью:

«Увы, изменница! Моя безумна страсть.
Я вашей хитрости не в силах не подпасть.
Конечно, здесь обман, но не борюсь с судьбою.
Что ж делать, не могу я справиться с собою…»

Он получает дурные известия о своей тяжбе. Однако все еще можно спасти, если он согласится предпринять обычные в таких случаях шаги. Но он горделиво отказывается, заявляя Филинту:

«Не тратьте даром слов. О чем мы говорим?
Нет, я не изменю намереньям моим.
Не в силах выносить царящего разврата,
От общества людей уйду — и без возврата.
Как! Ведь противник мой был всеми осужден.
Всё, всё против него — честь, правда и закон,
Все правоту мою кругом провозгласили,
И я спокоен был, что правда будет в силе.
И что ж? Негаданно свалился я с небес:
Хоть правда за меня — я проиграл процесс!»

Упершись в свою правоту, он отвергает разумные предложения друга:

«Никогда!
Пусть этот приговор грозит мне разореньем,
Отказываюсь я от всех хлопот с презреньем.

Нет! Слишком уж хорош наглядный сей урок,
Как право попрано и обелен порок.
Пример преступного такого вероломства
Я в назидание оставлю для потомства».

Как видно, этот скромник, этот ненавистник рода людского снедаем гордыней. Он почитает себя центром вселенной и в простоте душевной думает, что его процесс так важен — ведь речь идет о нем, об Альцесте! — что останется в памяти потомков. Приходит Оронт — для того, чтобы решить наконец любовную задачу, заставить кокетку Селимену высказаться в открытую. Он требует, чтобы она объявила свой выбор между ним и Альцестом прямо, честно и без обиняков. Тут появляются и маркизы — искатели галантных приключений; они в бешенстве от того, что красотка ими играла, и раскрывают, как она водила за нос всех без исключения. Разгневанный Оронт уходит вместе с ними. А Альцест остается лицом к лицу с той, кого любит, для решительного объяснения. Не в силах победить свою страсть, он готов простить Селимене ее вину, если она последует за ним «в глушь, в пустыню», где он отныне намерен жить. Но Селимена, чье смущенье и раскаяние длилось лишь миг, обретает уверенность в себе и вновь становится светской дамой:

«Что говорите вы! Как! Мне, в расцвете лет,
Уехать с вами в глушь, совсем покинуть свет?..»

Теперь их любви конец. Альцест упустил последний случай, не сумел воспользоваться слабостью Селимены, вырвать у нее признание, которое спасло бы их обоих: ведь она очевидно предпочитала его всем прочим поклонникам, даже Оронту, потому что он смел ей противоречить, говорить правду в глаза. Со щемящей неуклюжестью Альцест бросается к благоразумной и бесцветной Элианте, предлагая сердце ей. Но Элианта любит Филинта. Альцест совсем одинок. Ему теперь и вправду остается только

«…Уголок искать вдали от всех,
Где мог бы человек быть честным без помех!»

Здесь, на этом двойном крахе, занавес падает. Но можно ли считать это настоящей развязкой? Зритель так и не знает, что станет с Альцестом, удалится ли он от общества людей навсегда.

Филинт, примерный друг, говорит Элианте:

«А мы употребим всю силу убежденья,
Чтоб отказался он от своего решенья».

Итак, пьеса завершается вопросительным знаком. Мольер не снизошел до того, чтобы хоть как-то нам намекнуть, чем же кончатся чудачества, мученья и порывы его героя.

ОТ ФИЛИНТА К АЛЬЦЕСТУ

«Мизантроп» был поставлен в Пале-Рояле 4 июня 1666 года. Лагранж записывает, что сборы дали 1447 ливров, 6 июня — 1617 ливров. Пьеса шла 21 раз; в сентябре того же года было дано еще 14 представлений, где «Мизантроп» сопровождался фарсом «Лекарь поневоле». Так что Гримаре напрасно говорит о провале. Но правда то, что слишком тонкая, слишком совершенная пьеса приводит в замешательство зрителей, особенно в партере. Знатные господа и искушенные ценители, напротив, сразу же пришли в безграничный восторг. Сюблиньи в «Принцессе Музе» выражается недвусмысленно:

> «Тот видел все, кто видел «Мизантропа».
> Творения чудесней нет».[195]

Робине объясняет, что Мольер «не писал ничего столь высокого». А Донно де Визе, бывший враг Жана-Батиста, переходит в лагерь его почитателей, со всей благородной беспристрастностью разбирает достоинства комедии в «Письме о „Мизантропе”» и делает это так превосходно, что Мольер помещает «Письмо» в первом издании 1667 года. Для Буало Мольер навсегда останется бессмертным автором «Мизантропа». Придворные, образованные люди (которых было немало) разделяют это мнение и не упускают случая высказать его во всеуслышанье, тем более, что полагают, будто узнали персонажей пьесы: герцога де Сент-Эньяна в Оронте, герцога де Монтозье в Альцесте, госпожу де Навай в Арсиное. Возможно, Мольер и позаимствовал какие-то черты у этих особ, перемешав их с другими наблюдениями, прежде всего над самим собой; мы всегда склонны забывать о неизбежном преображении действительности в художественном творчестве.

Впрочем, самое интересное не это. Во времена Мольера вечно раздраженный Альцест кажется нелепым именно из-за его крайностей. Ему воздают должное, но он неизменно вызывает смех. Симпатии принадлежат Филинту, законченному типу «порядочного человека». Донно де Визе здесь не оставляет сомнений: «Друг Мизантропа так благоразумен, что привлекает все сердца. Он ни слишком придирчив, ни слишком снисходителен, и, не впадая ни в ту, ни в другую крайность, поведением своим заслуживает всеобщего одобрения. Что же до Мизантропа, то он должен вызывать у себе подобных желание

исправиться». Мольер, очевидно, согласен с этим суждением, если включает текст Донно де Визе в издание «Мизантропа». Филинт и для него — образец «порядочного человека».

Но по мере того, как проходят десятилетия и буржуазия набирает силу в противовес дворянству, мы наблюдаем знаменательное явление: Филинт понемногу теряет расположение публики; его безвольное подчинение капризам развращенного общества сравнивают с твердостью Альцеста. В «Письме к Д'Аламберу» (1758) Жан-Жак Руссо так описывает Филинта: «Друг всем без разбора, он постоянно ободряет дурных и своей преступной мягкостью поощряет пороки, из коих родится все зло в обществе».

Фабр д'Эглантин («Филинт Мольера», 1790) доводит эту мысль до абсурда. В его глазах Филинт — плохой гражданин, который находит, что все к лучшему в этом лучшем из миров, только бы не касались его привилегий; он становится опорой общественной несправедливости, тогда как Альцест отныне — «порядочный человек», потому что он сознает эту несправедливость и падает ее жертвой. Бедный Мольер! Гете высказывается в том же духе, хотя более гибко и умеренно. Для романтиков Альцест — гений, гонимый, терзаемый обществом и выкрикивающий свою боль. Наконец, в XX веке, по прекрасному определению Эдуарда Лопа и Андре Соважа («Предисловие и примечания» к «Мизантропу»), «Альцест становится самым совершенным сценическим выражением протеста против всех форм лжи и социального конформизма».

Выражаясь скромнее, можно сказать, что «Мизантроп» остается злободневен по двум причинам: во-первых, потому, что речь в нем идет об извечной борьбе чистоты и порока, своеобычного и общепринятого, правоты и несправедливости. Во-вторых, литературные качества комедии таковы, что тонкие умы, ревнители языка не перестают ею восхищаться. Написав эту пьесу, Мольер достиг своей цели: завоевать подлинное уважение знатоков, избавиться от репутации балаганного зазывалы, занять место среди писателей, достойных этого имени. Морализаторские задачи были для него не так важны, как литературный успех. В конце концов, не имеет особого значения, что публика поначалу предпочитала Филинта Альцесту, что она вкладывала в комедию философский и социальный смысл, возможно, очень далекий от намерений Мольера. Художественные достоинства пьесы перевешивают все, и Вольтер был прав, говоря, что она «написана скорее для избранных умов, чем для толпы». Прежде всего это непревзойденное произведение искусства, равноценное, на наш взгляд, «Сиду» Корнеля и «Беренике» Расина.

АНЕКДОТ, ЧТОБЫ ЗАКОНЧИТЬ ПОРТРЕТ АЛЬЦЕСТА

Анекдот этот рассказывает Жак Копо в своем предисловии к «Мизантропу». Он слишком любопытен и показателен, чтобы его не привести. Мадемуазель Марс, игравшая Селимену, жаловалась, что не может достаточно убедительно произнести реплику:

«Однако, будет с вас!
Забавно, что вы вдруг такую взяли волю,
Я оскорблять себя вам больше не позволю».

Когда кто-то удивился такой слабости мадемуазель Марс, она ответила: «Это правда, как может женщина не любить Альцеста?»

А когда сам Жак Копо упрекнул Валентину Тесье за то, что она слишком нежна с Альцестом, актриса сказала, повторяя признание мадемуазель Марс: «Мне все время хочется обнять его».

XXII МОЛЬЕР И ВРАЧИ

МОЛЬЕР И ВРАЧИ

Было бы естественно заметки об отношении Мольера к врачам увязать с главой о «Мнимом больном», последней и самой «медицинской» его комедии. Но этой пьесе сопутствуют обстоятельства столь трагические, что рассуждения о путях гиппократовой науки в XVII веке показались бы кощунственными, во всяком случае — неуместными. А потому да простится нам такое забегание вперед, благо для того представляется повод.

Мольер начал и кончил пьесами о врачах. Может даже показаться, что врачи становятся его навязчивой идеей, и трудно понять такую пристрастность, чтобы не сказать — беспричинную злобу. Само по себе перечисление достаточно убедительно:

1658: «Влюбленный доктор»
1659: «Летающий доктор»
1660: «Доктор-педант»
1661: «Три врача-соперника»
«Вязальщик хвороста» (который станет «Лекарем поневоле»)
1665: «Любовь-целительница»
1666: «Лекарь поневоле»
1673: «Мнимый больной»

Не говоря уж о многочисленных отсылках к медицине, к врачебному жаргону (как в «Дон Жуане» и «Господине де Пурсоньяке»), к болезненному состоянию иных героев — например, к ипохондрии Альцеста. Откуда такое ожесточение у человека доброго от природы, «неизменно справедливого сердцем» и скорее снисходительного, несмотря на острое чувство смешного и иронический склад ума? Почему в его пьесах нет ни одного врача, который не был бы нелеп или отвратителен, тогда как множество его персонажей вызывают симпатии, хоть на миг? На то есть две основные причины, остальное маловажно. Все друзья и близкие Мольера согласно указывают на его мечтательную натуру, склонность к меланхолии и грусти, что делало его в обществе, вопреки ожиданиям, несколько угрюмым. «Мольер вовсе не смешлив», — говорит Скаррон. Его веселость и паясничанье на подмостках чисто профессиональны; они не выражают подлинной сути его души, где скрывается печаль, переходящая в завороженность своими горестями, а затем и в страдание, усугубляемое тем, что оно остается тайным. При всех своих удачах добился ли он того, чего хотел? Не жалеет ли он о том, что выбрал сцену? Борясь за изменение общественного статуса актеров, не думает ли он о себе самом, о том, на сколько ступенек он спустился по социальной лестнице, увлекаемый

своей страстью к театру? У этого упрямца бывают минуты колебаний. Этот стойкий солдат может дрогнуть, впустив в свои мысли тот страшный вопрос — «зачем?», который мучает великих художников: ведь все они так или иначе непоняты и обмануты. По мере того, как идут годы и истощаются силы (ремесло драматурга-актера-режиссера-директора труппы пожирает всё!), то, что прежде было только намечено в характере, начинает укрепляться, развиваться. Незаметно Мольер становится ипохондриком. Но если обыкновенные больные погружаются в бесплодное и изнурительное самосозерцание (постоянно прислушиваясь к своему недугу, постоянно в поисках нового врача или чудодейственного средства), то существа возвышенные больше заняты душой, чем телом, и открывают для себя всю терпкую сладость мизантропии: сдавленные рыдания, сердитые слезы и беспомощность; для окружающих это не менее тягостно и утомительно. И только немногим редкостно одаренным людям удается подняться над собой и претворить в искусство свою боль и тоску — постоянный предмет наблюдений их беспокойного ума. Рисуя портрет другого, они невольно говорят о себе. Вот почему их создания так обжигающе правдивы и столетия спустя все еще полны жизни. За приемами и ухищрениями мастерства сквозит извечная, всем нам понятная человеческая тревога. И больше всего нас трогает именно это признание в своей слабости, а не комедия, которой писатель развлекает самого себя.

Но если огорчения и неудачи ускорили развитие неврастении у Мольера, то и скверное состояние здоровья тому несомненно способствовало. Он страдал, с одной стороны, расстройством пищеварительной системы, что вызывало головокружения, головные боли, мелькание «мух» перед глазами. И неудивительно, принимая во внимание тогдашнюю кухню — дичь с душком, чудовищно острые соусы, запеченные паштеты, обилие каких-то странных сладостей — и его неправильный образ жизни. Впрочем, эти неполадки как будто исчезли, когда доктор Мовиллен посадил его на молочную диету. Но самая серьезная его болезнь гнездилась в легких. В те времена, когда было принято произносить нескончаемые трагические тирады, не переводя дух, Мольера бранили за «короткое дыхание». По свидетельству современников, Мольер на середине фразы «заикался», что в комедиях производило замечательный эффект, но было пагубно, когда он брался играть цезарей. Бедняга, задыхаясь, с шумом вбирал воздух в легкие; можно представить себе, какие за этим стояли усилия! Легочная недостаточность осложнялась общей хрупкостью организма, а постоянно копившаяся усталость и жестокая меланхолия дела не улучшали.

В 1665 году он схватил воспаление легких, сопровождавшееся сильнейшим кашлем и кровохарканьем, так что ему пришлось прервать работу. Стараясь, как всегда, использовать даже физические недостатки актера, он сокращает и обрубает фразы в тех ролях, которые предназначает для себя. Это особенно заметно после 1665 года. Он берег силы, избегал приступов кашля.

Итак, Мольер был серьезно болен. И, как всегда бывает в таких случаях, чем тяжелее становилось его состояние, тем отчаяннее он искал обманчивых утешений. Для него лучшим способом было смеяться над своей болезнью и смешить ею других; но сколько тревог, о которых зритель и не подозревал, таилось под колпаком Аргана! И это вовсе не проявление мужества, а самая обычная, почти расхожая реакция. То же можно сказать и об его отношении к врачам. Сначала по свойственной ему любознательности он ими интересовался, может быть, даже был зачарован тайнами их ремесла. Он доверился врачам. Но потом, так и не получив исцеления, он проникся сомнениями, а затем впал в настоящий нигилизм по адресу медицины. Он обращался к бродячим лекарям и убедился в их шарлатанстве. И вот круг замкнулся, Мольер возвращается к своей исходной точке — той, на которой стоят здоровые люди: к слепой вере в благодетельные силы природы. Эти мысли подробно развиты и высказаны в «Мнимом больном»:

> «Когда врач обещает помочь вашему организму, успокоить его, освободить его от того, что ему вредно, и дать то, чего ему не хватает, исцелить его, восстановить его деятельность, когда врач обещает вам очистить кровь, излечить внутренности и мозг, сократить селезенку, наладить работу легких, починить печень, укрепить сердце, сохранить нормальное количество внутреннего тепла в организме, когда он уверяет, что знает секрет продления жизни на долгие годы, он рассказывает вам медицинский роман. А как дойдет до проверки на опыте, то ничего у этого врача не выходит, и вы словно пробуждаетесь после волшебного сна с чувством досады, что всему этому поверили».

О лекарствах:

> «У него есть причины отказываться от них: он уверяет, что лекарства хороши только для людей здоровых и крепких, у которых хватает сил выдержать одновременно и болезнь и лекарство; у него же самого ровно столько сил, сколько нужно, чтобы выдержать

только болезнь».

О природе:

> «Надо только оставаться спокойным. Природа сама, если ей не мешать, постепенно наводит порядок. Это только наше беспокойство, наше нетерпение все портят: люди почти всегда умирают от лекарств, а не от болезней».

Но почему же, согласно Мольеру, нужно полагаться на природу?

> «По той причине, братец, что пружины нашего механизма — это тайна, в которой до сих пор люди никак не могут разобраться: природа опустила перед нашими глазами слишком плотные завесы, чтобы можно было через них что-либо разглядеть».

ЧЕТЫРЕ ГУМОРА

Такой ход рассуждений страдает известной упрощенностью. Но чего стоит медицина XVII столетия? С точки зрения науки ничего. Это смесь бредовой магии, романтической алхимии, литературных познаний и игры на человеческих слабостях. Медицина недалеко ушла со времен античности, слепо следуя букве древних авторов и искажая их мысль. Врачи верят вместе с Гиппократом, что жизнь организма определяется четырьмя жидкостями — гуморами: кровью, которую вырабатывает печень, желтой желчью, выделяемой тем же органом, черной желчью, выделяемой селезенкой, и флегмой (слизью), выделяемой мозгом. В зависимости от преобладания того или иного гумора человек наделен одним из четырех темпераментов: сангвиническим, холерическим, меланхолическим или флегматическим. Их лечат по принципу «от противного». Всякая болезнь проходит через три стадии: начальную, жгучую и кризис. Ее развитие обусловлено тайными числами. Как хорошо сказано о терапии Гиппократа: «Такое лечение — не более чем созерцание смерти».

Но Гиппократ пользовал в V веке до нашей эры. Столь же знаменит был Гален, который жил во II веке; он продолжил труды Гиппократа и открыл многие важные законы деятельности сердца и мозга. Не ограничиваясь теорией гуморов, он доказал, что, установив диагноз, можно найти пораженный орган, а значит, и его вылечить. Ренессанс, обещавший так много, не принес ничего нового, если не считать «Трактата об огнестрельных ранах» Амбруаза Паре в области хирургии. Более того, медицина, к несчастью, ударилась в астрологию, во всяком случае, официальная медицина Великого века[196]. Всю ее премудрость можно выразить тремя словами: клистир, кровопускание и слабительное, причем предпочтение отдается кровопусканию. Трудно поверить, но кровь отворяли с одинаковым рвением грудному ребенку и старику, роженице, раненому, поскольку врачи полагали, что в человеческом теле содержится около двадцати пяти литров крови и что чем больше выпустить этой крови, затуманенной гуморами, тем чище будет кровь, вырабатываемая печенью. А иным больным ставили по тысяче клистиров в год! Лекарственная медицина существует, но Факультет[197] ее осуждает. Что же касается хирургии (хирурги зовутся хирургами-цирюльниками, это о многом говорит), то успехи ее невелики, и, не располагая никакими асептическими средствами, чудес она не творит. Порой нелегко провести границу между доктором в длинной мантии и ярмарочным

шарлатаном, который продает свои волшебные порошки и дерет зубы под звуки дудок и барабанов. Но поодаль от этих нелепых фигур, чудаков или мошенников, проклевывается настоящая медицина, еще скромная, но бурно развивающаяся, создаваемая теми, кого уже можно назвать «исследователями». Эти врачи не разглагольствуют, как Диафуарус, над трупом, искромсанным каким-нибудь подручным, но сами делают вскрытия, ставят опыты. Их не признают, хулят, преследуют, как всех первооткрывателей. Мольер знает об их поисках от своего друга, физика Рого. Если он чинит такую беспощадную расправу над господами с Факультета, то отчасти это, конечно, оттого, что он тяжело болен; но прежде всего — потому что он на стороне будущего и прогресса, а «официальных» врачей считает ретроградами, цепляющимися за свои незаслуженные привилегии. У него нет достаточных знаний, чтобы выбрать одну из двух соперничающих школ, но очевидно, что он угадывал, какой должна стать, какой станет медицина будущего, и — сознательно или невольно — помогал ее становлению своими комедиями. Он смутно чувствовал важность того движения в науке, которое начиналось тогда не только во Франции, но по всей Европе, особенно в Англии и Голландии. Поддержка — разумеется, косвенная — этого движения вытекает из его вольнодумных идей. Чего он, в сущности, добивается? Чтобы врачи отказались от своих заплесневелых теорий и трескучей «галиматьи» и занялись наконец изучением природы, как он изучает человеческие характеры, отказавшись от привычных приемов и обветшалых традиций. Иначе говоря, он мечтает о картезианской медицине, основанной на данных опыта и разума. В таком случае его критика врачей-современников со всеми преувеличениями, которые он себе позволял, предстает в ином свете. Она очень точно вписывается в систему его мысли, подчеркивает направленность всего его творчества. Как видите, мы далеко ушли от наивного предположения, согласно которому Мольер мстил своему домохозяину, врачу Дакену, потому что тот повысил плату за квартиру…

«ЛЕКАРЬ ПОНЕВОЛЕ»

Пропасть отделяет «Мизантропа» от этого фарса, поставленного на сцене Пале-Рояля 6 августа 1666 года. Снова возникает вопрос — почему, добившись наконец того положения в литературе, к которому стремился, Мольер берется писать такую безделку? Ради денег? «Мизантроп» не нашел у широкой публики такого приема, как ожидалось. Упадок творческих сил или разочарование в успехе у просвещенных ценителей — успехе, столь вожделенном прежде, а на поверку обнаружившем всю свою суетность и тщету? Создания Мольера словно повинуются закону прилива и отлива: за комедиями характеров следуют балаганные арлекинады; за тонким анализом человеческих чувств — песенка про бутылочку и побои палкой. Такое чередование наводит на мысль, что Мольер сам был циклотимиком, переходившим от серьезности к смеху, вытеснявшим одним настроением другое; и конечно, на это накладывались материальные заботы и прямые заказы короля.

Сюжет «Лекаря поневоле» взят из средневекового фабльо «Виллан-лекарь». Пьесе предшествовало три наброска: «Вязальщик хвороста» (1661), «Дровосек» (1663) и «Лекарь по принуждению» (1664) — простые эскизы, каких было множество в бумагах Мольера (о, пропавший сундучок!) и которые он использовал в случае надобности. Для этого «пустячка» он собрал воедино разрозненный сцены и фразы, не заботясь о цельности характеров. С первого же спектакля — огромный успех. Буало и другие знатоки морщатся, но партер в восторге. В Пале-Рояль сбегаются толпы. Маленький фарс затмевает бессмертного «Мизантропа», глубокий смысл которого публика не в состоянии постичь до конца. До наших дней «Лекарь поневоле» выдержит в Комеди Франсез более 2000 представлений. Он останется (поистине невероятная вещь!) самой репертуарной пьесой Мольера на сцене этого театра, что, конечно, далеко не означает — самой лучшей. Действие комедии отличается крайней простотой, почти примитивностью, и редкостным неправдоподобием. Персонажи ее — размалеванные кричащими красками куклы с веселыми рожами. Вместо психологии — по-крестьянски неуклюжие, ребячливые проказы. Но в этом фарсе — возвращение к истокам. Здесь чувствуешь жизнерадостный дух наших отцов, свойственный им (и нам доставшийся) вкус к грубоватым шуткам и розыгрышам, слышишь их раскатистый смех. Здесь дышишь воздухом очень давних, очень трудных времен, когда отчаянная жажда жить, заразительно смеяться,

чтобы справиться с бедой, придавали людям силы, когда взрослые не забывали детства; воздухом деревни с ее лесами, с зимними вечерами в хижинах среди речистых балагуров и бесшабашных пьянчужек. Словом, здесь есть что-то от нашей французской души в ее первобытном, чистом виде.

Для такого случая Мольер снова надевает желто-зеленый наряд Сганареля. В этом костюме успех ему обеспечен: от его мимики и жестов зрители покатываются со смеху еще до того, как он откроет рот. Сганарель — первый парень на деревне, слывущий грамотеем (ведь он шесть лет служил у лекаря), весельчак, пьяница и юбочник. Он ничего не принимает всерьез и играет с девчонками, с жизнью, со всем на свете. Его жена Мартина — несчастная женщина. У его детей нет хлеба. Он пропил все, что было в доме.

Обманутая, осмеянная, побитая, Мартина решает отомстить. Она выручает двух встречных, оказавшихся как будто в затруднительном положении. Они разыскивают врача, который излечил бы Люсинду, хозяйскую дочку. Чтобы сыграть шутку над Сганарелем, Мартина говорит: «…Он вон в том лесочке ломает хворост… для развлечения… Да его нетрудно узнать. Мужчина с большой черной бородой, носит брыжи и кафтан зеленый с желтым».

(Бесценное сценическое указание! Невольно вспоминаешь афишку с гравюры Симонена, некогда расклеенную по улицам Парижа, где Мольер изображен в роли Сганареля, но в пронзительно-красном наряде.) Слуги поверили Мартине и направляются к «лесочку», где Сганарель предается своему любимому занятию — потягивает винцо. А поскольку повод для веселья у него всегда найдется, он распевает знаменитую песенку о бутылочке, музыку к которой написал Люлли. Ее стоит привести только для контраста с «Мизантропом». Весь Мольер в этом контрасте:

«Бутылочка моя,
Бутылочка,
Как люблю я тебя,
Моя милочка!
Ах, когда бы постоянно ты была
Вплоть до верха налита!
Ах, бутылочка моя,
И зачем же ты пуста?»

Сганарель, застигнутый врасплох двумя посыльными, не признает себя врачом, но получает хорошую трепку и наконец

соглашается на все, чего от него требуют, раз ему за это заплатят. Как только этот шалопай напяливает лекарскую мантию, он входит в роль и поражает всех вокруг своим красноречием. Он заставляет улыбнуться лжебольную Люсинду, притворяющуюся немой с тех пор, как отец отказался выдать ее замуж за того, кого она хотела. Медицинские советы и рассуждения Сганареля замечательны и уморительно смешны: «Мы, великие медики, с первого взгляда определяем заболевание. Невежда, конечно, стал бы в тупик и нагородил бы вам всякого вздору, но я немедленно проник в суть вещей и заявляю вам: ваша дочь нема».

Разумеется, сквозь галиматью Сганареля просвечивают мысли самого Мольера: «Избытка здоровья тоже следует опасаться. Право, вам очень не вредно будет сделать небольшое кровопусканьице и смягчающий клистирчик… Очень полезная метода. Ведь пьют же для предупреждения жажды, так вот и кровь следует отворять, чтобы предупредить болезнь».

И дальше: «Лучшего ремесла, по-моему, не сыщешь, потому что тут худо ли, хорошо ли работаешь, все равно тебе денежки платят. За плохую работу никто по шее не дает, а материал — пожалуйста, кромсай сколько твоей душе угодно. Башмачник, если испортит хоть кусочек кожи, — плати из своего кармана, а лекарь испортит человека — и никто ему худого слова не скажет. Выйдет какая-нибудь промашка — не мы виноваты, а тот, кто помер. Да вот еще что хорошо в нашем деле: покойники — люди тихие и скромные, никому не побегут жаловаться на лекарей, которые их уморили».

Псевдоврач встречает Леандра, за которого Люсинда хочет выйти замуж против воли отца. Сганарель вступает в игру (неисправимый игрок!) и переодевает влюбленного аптекарем. Благодаря ему голубки улетают из-под носа у отца, Жеронта, который посылает за полицией и отряжает погоню за беглецами. Неужели Сганареля повесят?

> «Милый мой муженек, — причитает его безутешная жена, — если бы ты хоть успел хвороста наготовить, я бы уж не так горевала… Я хочу ободрить тебя в последнюю минуту. Я дождусь, пока тебя повесят».

В конце концов все улаживается. Люсинда выходит за Леандра, внезапно разбогатевшего и, следовательно, получившего согласие Жеронта, а неунывающий Сганарель возвращается к своей жене и своей бутылочке — до следующего приключения.

Эту короткую главу о Мольере и врачах можно закончить колоритным диалогом между Людовиком XIV и его актером:

«Людовик XIV: Ну как, Мольер, довольны ли Мовилленом?

Мольер: Сир, мы с ним болтаем. Он прописывает мне лекарства, я их не принимаю и выздоравливаю».

Мовиллен был «алхимиком», убежденным сторонником применения сурьмы, за что в Монпелье его избрали деканом Факультета — в те времена одного из самых передовых!

XXIII МАЛЫШ БАРОН

Введение

Но вот мольеровское «сердце, расположенное к нежности», находит для себя подходящий предмет. В том же 1666 году Мольер замечает и подбирает маленького сироту-актера по имени Мишель Барон. Этот самолюбивый и хрупкий подросток напоминает Мольеру его собственную юность и чем-то неудержимо его привлекает. Мольер, в сущности, выкупает его у труппы, руководимой мадемуазель Резен. Он приводит мальчика к себе и решает оставить его в доме, к вящему неудовольствию Арманды. А Мишель Барон быстро догадывается, как много он значит для великого Мольера: тот надеется найти в нем сына, которого не имел, вернее, слишком рано потерял, ученика, о котором мечтает каждый талантливый человек, чтобы передать ему секреты своего мастерства, плоды своего опыта. У Мольера сильна закваска предков-обойщиков, добрых ремесленников, окруженных учениками. Он не просто наставляет маленького Барона в основах актерской профессии, он его воспитывает, просвещает, следит за его здоровьем и нравственностью, дарит его заботливой привязанностью. Мольер чувствует жгучую жалость к сиротам, брошенным на произвол судьбы; он ни в чем не может им отказать; что-то в нем переворачивается при виде покинутого ребенка. Он действует, не раздумывая, и почти всегда добивается, чего хочет. Но с Мишелем Бароном случай особый. Если обычно Мольер готовит своих подопечных к «серьезным» занятиям и отговаривает молодых людей идти на сцену, то Мишеля он, напротив, изо всех сил склоняет стать актером, потому что видит у мальчика редкие способности, а не преходящее увлечение. И он не ошибся — Барон стал большим актером, сменил его в роли Альцеста. Существует портрет Барона в пепельном парике Мизантропа: это человек благородной внешности, с властным выражением лица, с насмешливым ртом; видно, что в нем соединяются образованность и чувствительность, достоинство и мягкость, — словом, это «порядочный человек» в актерской ипостаси. Мы еще встретимся с ним. Это его рассказами вдохновляется и питает свой труд Гримаре.

Мы не знаем точно его фамилии — Барон или Буарон. Он родился в 1653 году и был сыном Андре Барона и Жанны Озу, актеров Бургундского отеля. Отец его умер в 1655 году, а мать — в 1662. В 1666 году, после стычки с Армандой (мы к ней вернемся), он покидает Мольера и уезжает в провинцию, где снова ведет кочевую жизнь, переходя из одной труппы в другую. В

1670 году Мольер добивается королевского указа о его возвращении, и Мишель Барон остается с ним до самой его смерти. В 1673 году он вступает в труппу Бургундского отеля. На его свадьбе с Шарлоттой Ленуар в 1675 году свидетелями были Пьер Корнель и Жан Расин; нужны ли другие доказательства известности, которой он достиг? К тому времени, когда король объединит несколько трупп в одну — будущую Комеди Франсез, — Мишель Барон неизменно на первом плане. В 1692 году он уходит со сцены, но в 1720 возвращается. Умирает он в 1729 году.

«МЕЛИСЕРТА»

Лагранж записывает в «Реестре»: «В среду 1 декабря (1666) мы отправились в Сен-Жермен-ан-Лэ по приказу Короля. На следующий день начался Балет Муз, где труппа была занята в пасторали под названием «Мелисерта». Немного погодя к этому же Балету Муз была добавлена Комедия «Сицилиец». Труппа вернулась из Сен-Жермен 20 февраля 1667 года».

Иные времена, иные нравы! Людовик XIV потерял мать, королеву Анну Австрийскую, 20 января 1666 года. Он ее нежно любил, питал к ней безграничное уважение. Тем не менее, чтобы отметить окончание официального траура, он устраивает на исходе года этот «Балет Муз», который блеском и разнообразием может поспорить с «Увеселениями волшебного острова». Лучшие труппы Парижа принимают в нем участие, и среди них, разумеется, мольеровская, не говоря о Люлли, его певцах и музыкантах. Композиция всего зрелища, выбор его главной темы доверены Бенсераду. Таким образом, «Мелисерта» — это заказ короля. Мольер успел написать только два акта пьесы. Он ее так никогда и не закончит…

Сюжет банален, как и подобает мифологическим сочинениям, от которых XVII век без ума. Юный пастух, Миртил, влюблен в Мелисерту. Ликарсис, «которого принимают за отца Миртила», хотел бы, чтобы тот женился на Дафне или Эроксене (это нимфы, также пылающие страстью к прелестному юноше). Но когда уже готовится помолвка Миртила с Мелисертой, появляется король; он решил выдать красавицу за знатного вельможу. Читая этот коротенький текст «на случай», можно пожалеть Мольера за то, что ему приходилось продавать свое перо, макая его в розовую водичку прециозниц; а можно восхищаться гибкостью его гения, способного подчиняться указаниям Бенсерада и ему подобных и лепить из такого вздора изящные и трогательные, несмотря ни на что, фигурки, складывать легкие стихи…

Обращение Миртила к скворцу, которого он поймал и посадил в клетку, чтобы подарить Мелисерте, вызывает в памяти очаровательные гравюры XVIII века, рисунки Фрагонара, умилительные картинки Грёза:

«О ты, невинное созданье,
Чьих крылышек сейчас я слышал трепетанье
Среди раскинутых силков!
Не бойся гибели, неволи или смерти:
Завиден Жребий твой и вовсе не суров.

Ведь я тебя поймал в подарок Мелисерте!
Она, живя тебя дыханием своим,
Прижмет легко к груди; ты будешь невредим,
Свободой полной наслаждаться.
Скажи: что участи завиднее твоей?
И кто с тобой, скворец, из всех земных царей
Не захотел бы поменяться?»

Юного Миртила играет обворожительный Мишель Барон; ему в ту пору тринадцать лет. Можно представить себе, какие чувства он вызывал у прекрасных дам в роскошных уборах! Мольер, который не может обойтись без крупинки правды, позволяет себе такое признание:

«Он не по возрасту понятлив, мой Миртил,
И тот афинянин, что здесь два года жил,
Его способностям не мог не удивляться.
Он философией с ним начал заниматься
И так в том преуспел, что юный ученик
Порою и меня стал заводить в тупик.
Но как он ни судил возвышенно и тонко,
В нем все же многое осталось от ребенка».

Эти слова принадлежат Ликарсису; и, как бы случайно, играет его Мольер. Арманда — в роли Мелисерты. Во время репетиции ее рассердила нежность Мольера к маленькому Барону — ведь он чужой. Мишель Барон не выказывает Арманде должного почтении. Она дает ему пощечину. Малыш Барон не хочет больше играть. Наконец, пьесу можно представлять перед королем, но ценой каких раздоров и утомительных сцен между исполнителями! История с пощечиной все взрывает. «Итальянский» порок слишком распространен при дворе, чтобы Мольера в нем не обвиняли. Устав от колких упреков жены и дерзкого поведения воспитанника, Мольер торопливо сочиняет «Комическую пастораль», в которой вообще не дает им ролей, чтобы получить передышку. Текст «Пасторали» лишь намечен, ее и наброском едва ли можно назвать. Пастушка, чьей любви добиваются два богатых пастуха, предпочитает им юного, прекрасного и бедного Коридона. Музыка Люлли прикрывает убогость сюжета, оправдывает затраты. Труппа играет эту пастораль с 5 января 1667 года.

«СЕГОДНЯ НЕБЕСА В НАРЯДЕ СКАРАМУША…»

Мольер не может быть доволен собой. Конечно, коль скоро он готов писать в духе прециозных салонов, светские красавицы ему аплодируют; но он сознает, что не достигает тут своего прежнего уровня. Он задается вопросом, нельзя ли приспособить свой стиль к требованиям таких чисто развлекательных зрелищ, не погрязая при этом в слащавых пошлостях; одним словом, он думает о новом жанре. И, запершись в отведенной ему комнате Сен-Жерменского замка, он в несколько дней пишет прелестную, совершенно венецианскую комедию-балет «Сицилиец, или Амур-живописец». Люлли сочиняет к ней музыку. Пьеса поставлена при дворе 14 февраля 1667 года с большим успехом. Правда, в балете заняты четыре знатных «мавра» — Людовик XIV, д'Арманьяк, маркиз де Разан и де Вильруа — и четыре божественные «мавританки»: Генриетта Английская (Мадам), герцогиня де Лавальер, госпожа де Рошфор и мадемуазель де Бранкас. Мольер играет дона Педро, сицилийца, а Арманда — невольницу Изидору. Маленького Барона нет среди исполнителей; неизвестно, наказывают ли его так или он бежал из Сен-Жермен. Пьеса полна жизни и скрытой, приглушенной чувственности. Это ночное галантное празднество с музыкой. Начинается оно строчкой, которая совсем не в манере XVII века, но предвещает тихие звуки верленовских гитар:[198]

«Сегодня небеса в наряде Скарамуша…»

Скарамуш — это персонаж комедии дель арте, одетый весь в черное, в маске с черными волосами. Дон Педро влюблен в рабыню Изидору. Он решил жениться на ней и потому отпускает ее на волю. Но ее любит Адраст, французский дворянин. Он является под видом художника, которого дон Педро пригласил писать портрет Изидоры. С помощью этой уловки Адрасту удается похитить Изидору. Перо Мольера каким-то — каждый раз новым! — чудом обретает легкость в движении интриги. Комедия так изысканна, что уже на грани прециозности, но не переходит этой грани; она искрится, как шампанское. Само по себе все это особой ценности не представляет, но для зрителя здесь заключено неизъяснимое очарование. «Удивительное предвосхищение стиля Мюссе», — пишет Пьер Бриссон («Мольер. Его жизнь в его сочинениях»), и он вполне прав. В этой маленькой

пьесе чувствуются мягкие краски и романтическая фантазия Мюссе. Сцена, где Адраст в присутствии ревнивца рисует портрет Изидоры, на редкость правдива, во всяком случае, для тех, кто держал кисть в руках. Без сомнения, Мольер вспоминает своих друзей-художников, Миньяра, когда ее писал. Изидора, охотно подчиняясь требованиям портретиста, роняет такую замечательную фразу:

> «Я не из тех женщин, которые хотят, чтобы они были на портрете совсем другими, чем в действительности, которые выражают неудовольствие, если художник не приукрасил их. Чтобы их удовлетворить, следовало бы написать один портрет для всех, потому что все они требуют одного и того же: чтобы щеки у них были цвета лилии или розы, нос хорошо очерчен, ротик маленький, глаза большие, живые, а главное, чтобы лицо было не больше, чем с кулак, хотя бы на самом деле оно было у них шириной в фут».

Взгляните на портреты той эпохи, и вам откроется тогда весь истинный смысл этих слов.

XXIV ДОМ В ОТЕЙЛЕ

Введение

Чтобы бросить вызов Расину, чьей «Андромахой» еще до премьеры восторгается образованная публика, а заодно и актерам Бургундского отеля, которые возлагают на эту трагедию большие упования, Мольер уговаривает старого Корнеля снова взяться за перо. У Пьера Корнеля творческие силы, надо думать, неиссякаемы: в короткий срок он сочиняет своего «Аттилу». Пьеса в первый раз идет в Пале-Рояле в пятницу 4 марта 1667 года. Мольер выплатил ее автору немалую сумму — труппа назначила драматургу 2000 ливров. Несмотря на такие затраты, доходы (с 9 мая 1666 до 29 марта 1667 года, даты ежегодного перерыва) составляют 3252 ливра на каждый актерский пай. Но Расин, отчасти чтобы отомстить Мольеру, отчасти потому, что влюблен, уводит от него Маркизу Дюпарк; актриса вступает в труппу Бургундского отеля, где будет играть Андромаху. Влияние Расина, страсть, которую она к нему испытывает, заставляет Маркизу совершать чудеса. После «Андромахи» мадемуазель Дюпарк занимает место среди лучших актрис того времени. Мольер, ухаживания которого красавица Маркиза некогда отвергла, не без горечи и грусти взирает на эти удивительные успехи, на вызывающе-счастливую любовь актрисы и юного, но уже знаменитого писателя. Для Труппы Короля, насчитывающей всего одиннадцать членов, уход Маркизы — чувствительная потеря. У Мольера остаются из мужчин — Лагранж, Латорильер, Юбер, Дюкруази, Бежар и Дебри, из женщин — мадемуазель Бежар (Мадлена), мадемуазель Мольер (Арманда), Дебри и Эрве.

Но у Мольера есть и другие тревоги. Он простудился в коридорах Сен-Жерменского замка, и болезнь снова грозит свести его в могилу. Подточенный туберкулезом, переутомившийся, он теперь во власти любого ветерка, дующего со сцены. Тем не менее он встает с постели очень скоро, потому что полон надежды, которая позволяет ему забыть о своем недуге, вновь обрести вкус к жизни. Выказанное им во время празднеств в Сен-Жермен рвение угодить королю как будто приносит свои плоды. Возможно, в эти дни он виделся с королем и снова завел речь о «Тартюфе». Он переделал комедию, превратил ханжу, который был сперва священником, в бедного дворянина, вырезал какие-то фразы, слишком резкие или сомнительные с точки зрения религии, и изменил название с «Тартюфа» на «Обманщика», чтобы задобрить своих врагов. Обстановка теперь совсем не та, что была в пору запрещения «Тартюфа». Партия святош лишилась главной опоры — королевы-матери (скончавшейся, как мы уже

говорили, в начале 1666 года), а вместе с ней — изрядной доли своего веса при дворе и у короля. Может быть, в добрую минуту Людовик XIV отнесся к Мольеру благосклонно, пообещал пересмотреть его дело. А Мольер возвращается к своим обязанностям, как только здоровье его поправляется настолько, что он может показаться перед его величеством. Людовик XIV готовится к отъезду во Фландрию[200] вместе с армией. У него достаточно забот помимо «Тартюфа»; тем не менее он принимает Мольера милостиво, выслушивает его просьбу и — несколько легкомысленно — дает устное согласие. Во всяком случае, Мольер считает любезный ответ короля формальным разрешением. Он тотчас же начинает репетировать пьесу. Мольер наивно полагает, что ему удалось перехитрить святош, надев на Тартюфа парик светского человека, снабдив его кружевным воротником, камзолом и шпагой дворянина. У ханжей слишком тонкий нюх, чтобы они не учуяли собственного запаха из-под этого наряда. Их не проведешь. Они заволновались, как только узнали, что пьесу будут играть в Пале-Рояле. Они потеряли свою покровительницу, но у них еще есть друзья, достаточно могущественные для того, чтобы обезвредить актеришку — тем более что Людовик XIV далеко.

«ОБМАНЩИК»

Публичное представление новой версии «Тартюфа» состоялось в Пале-Рояле в пятницу 5 августа 1667 года. Зал был полон. Сбор достиг 1890 ливров (138 ливров на актера). Это огромный успех, впрочем, его можно было ожидать. Его и ожидали. Мольер ликует. Он думает, что партия выиграна, и смеется над противниками, которые с помощью Робине, этого ничтожества, в апреле распространяли новость о его смерти:

> «Пошли повсюду разговоры,
> Что очень плох Мольер,
> Что он сыграет в ящик скоро».[201]

Его ответом был триумф «Обманщика». Увы! Триумф оказался недолговечным. Уже 6 августа к Мольеру явился судебный исполнитель и от имени президента Ламуаньона объявил о запрещении играть пьесу. Афиши сорваны; театр охраняется солдатами. Напрасно Мольер ссылается на королевское разрешение: разрешение это устное, и он не может доказать, что оно действительно было дано. А Ламуаньон в отсутствие Людовика XIV наделен особой властью для обеспечения внутреннего порядка в королевстве; таким образом, он не превышает своих полномочий, запрещая пьесу, способную вызвать волнение в умах. Это трюк совершенно в духе Тартюфа. Любой другой на месте Мольера сразу же склонился бы перед злонамеренностью врагов, чтобы избежать стычки в отсутствие покровителя труппы, подождал бы возвращения короля. Но Жан-Батист, повторяем, тяжело болен; он уже не владеет своими нервами, как в былые времена, несмотря на всю осторожность и практическую сметку. Оскорбление, нанесенное Ламуаньоном, приводит его в бешенство. Вместо того чтобы отступить, он завязывает битву, и при самых невыгодных для себя условиях, в изнуряющий августовский зной, когда у него выступает пот и подкашиваются ноги при малейшем усилии. Он бросается к Мадам, всегда готовой оказать ему милость и поддержку. Генриетта Английская тронута его отчаянием; она обещает вмешаться, но, вероятно, не очень обнадеживает актера. Неизвестно, пробовала ли Мадам вступиться за Мольера перед этим лицемером Ламуаньоном. Во всяком случае, запрет не был снят и, скорее всего, Мольеру грозит судебное преследование, потому что 8 августа он отправляет двух самых значительных лиц

в труппе, Лагранжа и Латорильера, во Фландрию с прошением. Они настигают короля в лагере Тюренна, осадившего Лилль. Людовик XIV их не принимает, но велит своему брату, бывшему покровителю труппы, принять их со всей учтивостью. Вот скупой рассказ Лагранжа об этой поездке:

> «8 августа сьер де Латорильер и я, сьер де Лагранж, отправились из Парижа на почтовых к Королю по делу о вышесказанном запрете. Его Величество находился при осаде Лилля во Фландрии, где мы были хорошо приняты. Месье к нам был благосклонен по своему обыкновению, а Его Величество велел нам сказать, что по возвращении своем в Париж он повелит изучить комедию «Тартюф» и что мы будем ее играть. После чего мы вернулись в Париж. Путешествие обошлось труппе в 1000 ливров».

Возможно, что поехать в Лилль самому Мольеру не позволило состояние здоровья, — если не опасение, что оставлять Париж в таких обстоятельствах было бы неблагоразумно: враги не преминули бы обвинить его в бегстве. А может быть, он и не имеет права покидать столицу, потому что президент Ламуаньон потребовал от него что-то вроде подписки о невыезде.

Как было нетрудно догадаться, посольство Лагранжа и его товарища ни к чему не привело. Положение ухудшается, становится все более угрожающим. Ползет слух, что церковь собирается поддержать шаги светской власти, и самым решительным образом. 11 августа 1667 года архиепископ Парижский Ардуэн де Перефикс налагает запрет на «Обманщика» под угрозой отлучения от церкви. Его пастырское послание — образец ханжеского стиля. Религиозный дух здесь только маска, сквозь нее просвечивает высокопарная фразеология и совершенное лицемерие злейшего врага Пор-Рояля. Текст представляет поэтому немалый интерес:

> «Ардуэн, милостью Божией и святейшего апостолического престола архиепископ Парижский, шлет благословение в Господе всем кюре и викариям сего города и предместий.
>
> О том предмете, о коем нам было доложено нашим фискалом,[202] а именно, что в пятницу, пятого числа сего месяца, на одном из театров нашего города была представлена под новым названием «Обманщик» комедия весьма опасная и тем более способная причинить вред религии, что под видом осуждения лицемерия и притворного благочестия она позволяет

обвинить в сих грехах всех тех, кто являет свою крепость в вере, и выставляет их на посмеяние и поношение вольнодумцам, так что, дабы пресечь столь великое зло, кое могло бы соблазнить души слабые и отвратить их от путей добродетели, вышесказанный наш фискал ходатайствовал перед нами о запрещении всем прихожанам нашей епархии представлять каким бы то ни было образом вышесказанную комедию, читать ее или слушать чтение, публично или в частном доме, под страхом отлучения от церкви.

Зная, сколь неосмотрительно было бы допустить, чтобы истинное благочестие оскорблялось представлениями возмутительной комедии, которую и сам Король еще прежде того строго запретил; и рассудив также, что в то время, как сей великий монарх изволит подвергать жизнь свою опасности для блага государства, и когда главная наша забота в том, чтобы побуждать всех добрых христиан нашей епархии возносить непрестанные молитвы о сохранении его священной особы и победе его оружия, было бы грешно развлекаться зрелищами, способными навлечь гнев небесный, мы воспретили и снова строжайше воспрещаем всей нашей пастве представлять, читать и слушать чтение вышесказанной комедии, публично ли или в частном доме, под каким бы то ни было названием и предлогом, под страхом отлучения от церкви.

Поручаем настоятелям церквей Святой Марии Магдалины и Святого Северина передать вам настоящее наше предписание, кое вы огласите с ваших кафедр, как только его получите, оповестив всех ваших прихожан, сколь важно для спасения их душ не посещать представлений вышесказанной комедии или ей подобных.

Дано в Париже и скреплено нашей гербовой печатью, сего одиннадцатого августа тысяча шестьсот шестьдесят седьмого года.

Ардуэн, архиепископ Парижский».

По Парижу ходит анонимное «Письмо о комедии „Обманщик”». Автором его считают, и не вовсе без оснований, Шапеля, хотя он не имеет привычки не подписывать своих сочинений. Правда, на душе у вольнодумца Шапеля неспокойно — опасность действительно велика:

«Нужно питать особенную злобу к Мольеру, чтобы

впасть в столь очевидное заблуждение. Нет такого жалкого общего места, за которое не ухватились бы теперь рьяные критики и хулители, употребив прежде все старания добиться этого подлого и смехотворного запрета. Как! Представить истину со всем достоинством, какое ей подобает; до мелочей предвидеть и предупредить все неприятные последствия и даже случайности, которые могли бы сопутствовать изображению порока; принять против упадка нравов в нашем веке все меры предосторожности, какие совершенное знание добродетельной древности, неколебимое уважение к религии, глубокие размышления о природе человеческой души, долгий опыт и упорнейший труд могут подсказать; и после всего этого находятся люди, способные на такую отвратительную нелепость, как запрет сочинения, которое есть плод стольких замечательных усилий и приготовлений, и по той единственной причине, что непривычно видеть, как религию выводят на сцепу, сколь бы искусным, достойным, скромным, должным и полезным образом это ни делалось!»

Буало остается верным другом. Мольер просит его переговорить с Ламуаньоном. Буало решает повести Мольера к президенту, чтобы он сам защищал свое дело. Рассказ об этом визите можно найти в «Заметках» Броссета, который слышал о нем от Буало. Слова, произнесенные во время этой встречи, так поразительны, что вряд ли можно сомневаться в их подлинности.

Сразу же после обычной церемонии представления Ламуаньон сказал:

«Сударь, я весьма ценю ваши заслуги; я знаю, что вы не просто отличный актер, но человек дарований, которые делают честь вашей профессии и Франции, вашей родине. И все же при всем моем добром расположении к вам я не могу разрешить играть вашу комедию. Не сомневаюсь, что она прекрасна и поучительна; но актерам не подобает поучать людей в предметах религии и христианской морали: не дело театра проповедовать Евангелие. Когда король вернется, он позволит вам представлять «Тартюфа», если сочтет это уместным; что же до меня, то я полагал бы, что злоупотребляю властью, коею королю угодно было облечь меня в его отсутствие, если бы дал вам то разрешение, о котором вы просите».

Такое серьезное и неожиданное обвинение обескураживает Мольера. Он лепечет путаные оправдания, бормочет что-то насчет второго, смягченного варианта «Тартюфа» и предосторожностей, принятых, чтобы не смущать набожные души… Президент Ламуаньон слушает бесстрастно, наслаждается замешательством, в которое привел этого жалкого комедианта его удар. Затем повторяет свой отказ. А когда Мольер позволяет себе настаивать, изрекает великолепные слова: «Сударь, вы видите, что скоро полдень; я опоздаю к мессе, если задержусь долее».

Мольер больше ничего не понимает, кроме того, что его обманывали с самого начала. Он снова перебирает в уме уклончивый ответ, который Людовик XIV велел дать Лагранжу и Латорильеру, фразы из прошения, которое он писал с расчетом на короля, но где все же сумел выразиться ясно:

> «Моей комедии, государь, было не суждено снискать благоволение Вашего Величества. Ей не помогло то, что я поставил ее под заглавием «Обманщик» и нарядил ее героя в светское платье. Нужды нет, что он у меня носит длинные волосы, маленькую шляпу, широкий воротник, шпагу и камзол, обшитый кружевами, что я смягчил в комедии некоторые места и старательно вымарал все, что, как мне казалось, могло бы дать достославным оригиналам рисуемого мною портрета малейший повод для придирок. Предосторожности не послужили ни к чему. Вся эта братия переполошилась — им было довольно простых догадок. Они нашли средство повлиять на умы тех, кто в любом другом случае не преминул бы громогласно заявить, что не поддается никакому влиянию. Как только моя комедия появилась на сцене, на нее обрушила громовой удар власть, к которой нельзя не питать уважение. При таких обстоятельствах, *дабы самому спастись от грозы,* мне не оставалось ничего иного, как сослаться на то, что Вашему Величеству угодно было дозволить представление моей комедии и что я не считал нужным испрашивать дозволение у кого-либо другого, поскольку и запрет исходил только от Вашего Величества».

Но его величество пока не откликается. И Мольер, встревоженный, раздосадованный, больной, внезапно сдается. Он покидает труппу, уезжает в свой домик в Отейле, где попытается поправить здоровье и вновь обрести надежду.

УГОЛОК ВДАЛИ ОТ ВСЕХ

Мольер снял этот загородный дом у сьера де Лавалле, зятя господина де Бофора, за 400 ливров. Это и есть «уголок вдали от всех, где мог бы человек быть честным без помех» из «Мизантропа». Тот самый уголок, куда он хотел бы удалиться с Армандой, но у Арманды душа совсем не лежит к этому сельскому домику, затерянному в глуши, где не появится ни один ее поклонник. Пейзаж здесь успокаивает нервы: холмы Шайо и Пасси, остров Макрель на Сене. Добираться туда нужно по воде. Мольер велел построить ялик для своих надобностей. Он живет в этом доме с несколькими слугами, отдыхает, перечитывает Плавта, пишет, мечтает. Эта водная гладь под ярким летним солнцем, эта листва, заросшие тропинки, сады с цветами и фруктами напоминают ему счастливые дни детства, деревенский домик деда и бабки Крессе, их широкую доброту, веселые вечера, когда вся семья в сборе, улыбку Мари, его матери, так рано умершей. Что осталось у него от нежности, от радостей и надежд, которые были у каждого? Из всех своих братьев и сестер Жан-Батист единственный в живых. Все ушли из этого мира, все исчезли, кроме старика-отца, Жана II Поклена. В Отейль приезжают друзья; они по-братски заботятся о Мольере, понимают его тайные печали, хотя жалуется он редко и как бы нехотя. От их присутствия делается светлее, грусть на минуту рассеивается. Это Лафонтен, верный, надежный Буало, Миньяр, который так любит рисовать Мольера и с тревогой следит за признаками болезни на его лице, Люлли, воплощение музыки, подвижный и неистощимый на шутки, как персонаж итальянской комедии, Жонзак, Нантуйе и неразлучный Шапель. По правде сказать, они приезжают еще и для того, чтобы попировать вдали от любопытных глаз. У Мольера хороший стол и хороший погреб, он знает вкусы своих приятелей, вовсе не аскетические. Сам он не может участвовать в их трапезах. Он должен довольствоваться своей молочной диетой, рано ложиться, спать днем. Роль радушного хозяина исполняет Шапель — иной раз с излишним рвением, о чем свидетельствует рассказ об одном достославном ужине, который приводит Гримаре в «Жизни Мольера»:

> «Гости уселись за стол. Вначале принялись за холодное, как заведено у людей, умеющих растягивать удовольствие; а эти господа отличались в сем искусстве. Но вскоре вино разгорячило Шапеля и привело его в дурное расположение духа.

— Черт побери, — сказал он, — какой же я дурак, что приехал сюда напиваться всякий день в угоду Мольеру! Мне это надоело; и больше всего меня бесит, что он думает, будто я обязан это делать.

Почти вся компания была уже пьяна и шумно одобрила сетования Шапеля. Они продолжали пить, и разговор незаметно переменился. Рассуждая о вещах, которые обыкновенно служат предметом подобных дружеских бесед у таких людей, к трем часам утра дошли до морали.

— Как жалка наша жизнь! — воскликнул Шапель. — Какими она полна невзгодами! Мы тридцать, сорок лет гонимся за минутой наслаждения — и никогда ее не настигаем. В юности нас изводят окаянные родители, которые хотят, чтобы мы набивали себе головы всяким вздором. Какое мне, черт возьми, дело до того, земля ли вертится или солнце, прав ли этот безумец Декарт или этот сумасброд Аристотель? А между тем у меня был учитель, который как одержимый твердил мне всю эту чепуху и заставлял меня без конца возвращаться к своему любимому Эпикуру. Впрочем, Эпикура-то можно и пощадить, он из философов скорее всех прав. Не успели мы избавиться от этих безумцев, как нам начинают жужжать в уши, что надо обзаводиться семейством. А такой зверь, как жена, — заклятый враг нашего покоя. Да, черт побери! Горести, обиды, несчастья подстерегают нас повсюду в этой жизни!

— Черт возьми, ты прав, дорогой друг! — ответил Жонзак, обнимая его. — Что бы с нами было без этой радости? Жизнь — незавидная доля; откажемся от нее из опасения, чтобы не разлучили таких добрых друзей, как мы. Давайте утопимся вместе; река недалеко.

— Верно, — сказал Нантуйе, — мы не могли бы выбрать лучшей минуты, чтобы умереть добрыми друзьями и в радости. А наша смерть наделает шуму».

Блестящая идея одобрена единогласно. Пьянчужки поднимаются и веселой гурьбой идут к реке. Барон бежит позвать людей и разбудить Мольера. Мольер всерьез встревожен этим дурацким замыслом, потому что он-то знает, как пьют его друзья. Пока он одевался, собутыльники добрались до реки и влезли в лодку, чтобы выплыть на середину и там топиться на самой глубине. Слуги и крестьяне из ближней деревни подоспели вовремя к гулякам, которые уже были в воде, и выудили их.

Раздосадованные помощью, которую им оказали, утопленники хватают шпаги, бегут за своими спасителями, преследуют их до самого Отейля с намерением убить. Бедняги ищут убежища у Мольера, который, заслышав эту кутерьму, обращается к грозным преследователям:

«— Господа, что же вам сделали эти люди?

— Как, черт побери, — восклицает Жонзак, который был тверже всех в намерении утонуть, — неужели эти презренные помешают нам утопиться? Послушай, дорогой Мольер, ты человек разумный, разве мы не правы? Наскучив скорбями этого мира, мы задумали перебраться в другой, где нам было бы лучше. Река показалась нам кратчайшим путем туда, а эти мужланы нам его преградили. Что же нам оставалось, как не наказать их?

— Вы правы, — отвечает Мольер. — Убирайтесь отсюда, мошенники, пока я вас не отколотил, — говорит он этим несчастным, притворяясь рассерженным. — Как вы посмели противиться такому прекрасному поступку?

Они скрылись, успев получить несколько ударов шпаги.

— Ах, господа, — продолжал Мольер, — что я вам сделал такого, что вы не посвятили меня в столь прекрасный замысел? Как! Вы хотели утопиться без меня? А я считал вас своими друзьями.

— Черт побери, он прав, — сказал Шапель, — мы ему нанесли обиду. Идем же топиться с нами.

— Постойте, — отвечал Мольер, — это не такое дело, которое можно делать кое-как. Ведь это последнее деяние в нашей жизни, и жаль лишать его подобающей славы. Найдутся злые языки, которые выставят его в дурном свете, если мы утопимся в такой час; наверное, будут говорить, что мы сделали это ночью, как те, кто во власти отчаяния или винных паров. Выберем минуту, которая принесет нам больше чести и будет более нас достойна. Завтра, между восемью и девятью часами утра, натощак и на глазах у всех, мы и бросимся в реку.

— Я совершенно согласен с его доводами, — сказал Нантуйе, — и возразить тут нечего.

— Я в бешенстве, черт возьми, — сказал Люлли, — Мольер всегда оказывается в сто раз нас умнее. Что ж, коль так, оставим все до завтра и разойдемся — я уже засыпаю.

> Если бы Мольер не выказал присутствия духа, непременно случилось бы несчастье — так эти господа были пьяны и раздражены против тех, кто помешал им утопиться. Но ничто не огорчало Мольера так, как необходимость иметь дело с подобными людьми. Именно эти черты в Шапеле часто его сердили; но их старинная дружба всегда брала верх».

Сельская тишина порой нарушается разными шумными происшествиями по соседству, в которые Мольеру поневоле приходится впутываться.

21 августа Жак де Гру, сьер де Бофор, и его жена Мари подают отейльскому судье жалобу на своего садовника. Мы не знаем, по какой причине (если не просто по скверному характеру) этот садовник, по имени Клод, оскорбил госпожу де Бофор, назвав ее «негодяйкой и разными другими словами». Зять Бофора, сьер де Лавалле, попробовал вмешаться. Клод схватил его за шиворот, порвал ему брыжи, побежал за палкой и принялся дубасить как ни попадя всех вокруг, в том числе некоего аббата, которому достался изрядный удар по голове. Взбесившийся садовник поносит «святое имя Господа» и осыпает своих хозяев бранью. Никола Куаффен, отейльский судья по уголовным делам, начинает следствие. 22 августа он допрашивает Франсуа Сежурне, кучера, который дает несколько иную версию событий. По рассказу кучера, сьер де Лавалле велел ему позвать садовника. Клод явился к хозяину и вместе с ним вошел в ту часть дома, которую снимал Мольер. Мольер в это время был там со своим другом Шапелем. Потом Лавалле хотел выслать садовника из комнаты, где разговаривал со своим жильцом. Вот тогда-то Клод и бросился на хозяина, изорвал в клочья его брыжи, а тот несколько раз ударил слугу тростью. Садовник убежал и вернулся с палкой, богохульствуя и крича, что убьет того, кто его ударил. Аббат де Валлори попытался его успокоить и получил удар, разбивший ему голову в кровь.

Второй свидетель — Никола Юбер, виноградарь из Пасси, который встретил господина де Бофора в своем винограднике и проводил его до Отейля, очевидно, затем, чтобы получить заказ. Он заявляет, что видел, как сьер де Лавалле подозвал Клода и положил ему руку на плечо, чтобы ввести в комнату. Клод вцепился хозяину в горло и в волосы, и они «оба стали браниться». Садовник (он был, конечно, пьян) свалился на пол и получил несколько ударов тростью. Никола Юбер старался умерить гнев Лавалле: «Господин де Лавалле, оставьте его!» Мольер и Шапель вмешиваются в свою очередь, вталкивают

садовника в спальню и запирают его там осторожности ради. Но он прыгает из окна, бежит за своей палкой, колотит аббата де Валлори и скрывается по тропинке. Другой сосед, свидетель этой сцены, сьер де Ларипре, кидается вдогонку, но две женщины его удерживают, а грозный садовник выдергивает какую-то жердь и рычит: «Подходи кто хочет, в руки не дамся!» И так далее.

Этот документ находится в Национальном архиве. Нам он интересен в той мере, в какой касается Мольера. Что стало с Клодом, там не сказано. И жаль, что не сохранились показания Мольера и Шапеля. Отметим все же, что, заперев садовника в своей спальне, Мольер предотвратил самое худшее. Вот и еще одно проявление его человечности, среди стольких других.

ПОСЛУШНИК

До истории с пощечиной Арманды и бегством Барона Мольер часто брал мальчика с собой в Отейль (да извинит нас читатель за небольшое нарушение хронологии). В эти несколько счастливых месяцев и произошел случай, о котором рассказывает Гримаре:

> «Мольер был не просто прекрасным актером и замечательным писателем. Он всегда старался углублять свои познания в философии. С Шапелем они никак не могли сойтись в этом предмете: Шапель почитал Гассенди, а Мольер — Декарта. Однажды, возвращаясь из Отейля на мольеровском ялике, они немедля завязали спор. На ялике оказался монах-францисканец, попросивший довезти его до монастыря. К нему и воззвали спорщики, чтобы он рассудил их премудрые доводы.
>
> — Пусть святой отец скажет, разве система Декарта не стократ лучше придумана, чем все ухищрения и прикрасы, с помощью которых господин де Гассенди хочет заставить нас глотать Эпикуровы бредни? Его мораль — это еще куда ни шло; но все остальное не заслуживает внимания. Не правда ли, отец мой? — обратился Мольер к францисканцу. Монах ответил неким «Гм! гм!», чем дал понять философам, что перед ними знаток в таких вещах. Но он счел за благо не вмешиваться в столь оживленную беседу, тем более, что эти люди, казалось, не из тех, кто склонен щадить противника.
>
> — Черт возьми, отец мой, — сказал Шапель, уязвленный явным одобрением францисканца, — Мольер должен признать, что Декарт создал свою систему, как механик, изобретающий прекрасную машину и не заботящийся о ее применении. Система этого философа не согласуется с бесконечным разнообразием природы, которого он не принял в расчет.
>
> Францисканец как будто перешел на сторону Шапеля, снова издав свое «Гм! гм!». Мольер, раздосадованный торжеством Шапеля, удвоил усилия и с жаром опровергал Гассенди такими убедительными доводами, что монах был принужден сдаться, в третий раз произнеся «Гм! гм!», что, казалось, решило дело в

пользу Мольера. Шапель, разгорячившись и крича во всю глотку, чтобы переубедить судью, силой своих аргументов зародил в нем сомнение.

— Допускаю, что у этого человека лучшие в мире идеи; но, черт побери, он эти идеи крал повсюду, а это не очень-то похвально, не так ли, отец мой? — сказал он францисканцу. Монах, который со всем любезно соглашался, тотчас одобрительно кивнул, не вымолвив ни слова. Мольер, забыв о своей молочной диете, стал тут же яростно возражать Шапелю. Они дошли уже почти до судорог и брани в этом философском диспуте, когда очутились вблизи того места, где монах попросил высадить его на берег. Он их учтиво поблагодарил и воздал хвалу их глубоким познаниям, не вдаваясь в суть дела. Но, прежде чем сойти, он нагнулся за своей котомкой, которую, поднявшись на ялик, положил в ногах у лодочника. То был послушник, исполнявший в монастыре черную работу. Философы не заметили прежде этого знака его звания. Они безмолвно переглянулись, стыдясь, что тратили пыл красноречия на человека, ничего в подобных вещах не смыслившего. Придя в себя, Мольер сказал Барону, при сем присутствовавшему, но слишком юному, чтобы вникать в смысл такой беседы:

— Смотри, мальчик, что может сделать молчание, когда его блюдут как должно.

— Вот всегда вы так, Мольер, — проговорил Шапель, — вы вечно заодно с какими-то ослами, которые не могут понять моей правоты. Битый час я надрываю легкие, а не сдвинулся ни на шаг».

ЕГО ЗАДУМЧИВЫЙ НРАВ

Шапель дружески пеняет Мольеру на его задумчивый прав, а внезапные приступы грусти и молчаливости его просто раздражают, как будет видно из дальнейшего. Мольер на это говорит:

> «Вы человек веселый. Но вам легко вести такую жизнь: вы ни от чего не зависите; вы можете обдумывать остроту две недели кряду, и никто вам не помешает. А потом, подбодрив себя вином, вы отправляетесь разносить эту остроту повсюду, не щадя друзей; других занятий у вас нет. Но если бы вы должны были, как я, угождать королю, кормить и опекать несколько десятков человек, которые не внемлют доводам рассудка, содержать театр и писать пьесы, чтобы поддерживать о себе доброе мнение, у вас пропала бы охота смеяться, и вы бы не так заботились о своем остроумии и своих удачных словечках, из-за которых постоянно наживаете себе врагов.
>
> — Мой милый Мольер, — отвечал Шапель, — все эти враги тотчас стали бы мне друзьями, захоти я только обойтись с ними поласковее; мне лучше не попадаться на язык, а в моем положении их нечего бояться. А если бы мне нужно было писать пьесы, я работал бы не торопясь, и, может быть, в моих сочинениях было бы меньше грубых и низких вещей, чем в ваших; ведь как вы ни стараетесь, а все не можете избавиться от балаганных вкусов.
>
> — Если бы я работал для славы, — возразил Мольер, — мои сочинения были бы совсем другими. Но чтобы кормить труппу, я должен разговаривать не с избранными умами, а с толпой народу; а эти люди не привыкли к возвышенным чувствам и словам. Вы видели сами, когда я попытался сделать что-то сносное, как трудно мне было добиться успеха. Я уверен, что вы, браня меня сегодня, будете меня хвалить после моей смерти».

Этот разговор взят у Гримаре, которому пересказал его слово в слово Барон. Бедный Мольер, обаятельный и великий, испытывает комплекс неполноценности перед патентованным остроумцем. А что сотворил этот пьяница Шапель, кроме

нескольких посредственных стихотворений и забавных выходок, о которых с восторгом шепчут друг другу на ухо светские сплетники? Впрочем, Шапель, без сомнения, был способен на большее. Мольер это чувствует и понимает. Он увещевает друга, хотя знает, что это напрасный труд. Шапель неисправимый гуляка и распутник. Однажды, когда Буало уговаривал его изменить свое поведение, Шапель, чтобы лучше его слушать, затащил приятеля в кабачок; напился на сей раз Буало.

С годами или по необходимости став мудрее (и иногда жалея об этом), Мольер теперь пишет понемногу пролог к «Амфитриону». Он перечитывает Плавта, обдумывает «Скупого». Иногда в Отейле появляется Арманда в сопровождении какого-нибудь актера, нового поклонника, маркиза в белокуром парике и лентах огненного цвета. Она останавливается в сельском домике. Мольер работает. Отныне единственная его отрада — марать бумагу. За распахнутыми окнами щебечут на деревьях птицы; крестьяне возвращаются домой с песнями; повозка, запряженная волами, трясется по улице, оси ее поскрипывают; вот промчался во весь опор всадник, подковы его коня стучат по земле, высекают искры из булыжников; закат покрывает все вокруг праздничной позолотой. Без парика, в своем любимом просторном, роскошном халате, Мольер пишет…

Он сочиняет диалог Ночи с Меркурием:

«Ночь пышнокудрая! Помедлите мгновенье».

Но она настает, и с ней приходит усталость. Дневной свет сменяется огоньком свечи, который выхватывает из темноты руки со вздувшимися, переплетающимися, как побеги плюща, венами, с желтоватой, уже прозрачной, кожей. Мольер смотрит на свои исхудалые руки и задумывается. Но щемящей боли он не чувствует. Постепенно им овладевает печальное смирение. А может быть, тихий покой. Тот, что рождается в великих душах при виде звездного неба.

XXV ОТ БОГОВ ОЛИМПА К ГАРПАГОНУ

«АМФИТРИОН»

«Амфитрион» — это антикварная вещица, мифологическая побрякушка, которую многие считали (а многие и поныне считают) своего рода шедевром. Подобным образом и живопись XVII века наводнена богами и богинями, более или менее откровенно обнаженными и принимающими выигрышные позы на фоне условных пейзажей. А ведь все остальное (натюрморты, портреты и даже религиозные сцены благодаря дышащей в них наивной искренности) нас трогает, порой и чарует… Но поскольку эта пьеса навеяна Плавтом и вписывается в давнюю традицию классической культуры, ее ставят выше, чем она заслуживает. В сущности, мы не знаем толком, во всяком случае, не очень понятно, зачем Мольер сочинил эту комедию. Чтобы помериться силами с прециозными литераторами? Чтобы угодить Людовику XIV, у которого связь с Луизой де Лавальер позади и начинается новая любовная интрига — с Атенаис де Мортемар, маркизой де Монтеспан? Или просто потому, что, написав для собственного развлечения несколько легких стихов пролога, он втянулся в игру и так, словно и не заметив, страница за страницей, кончил пьесу? Он ничего не объясняет в Посвящении (принцу де Конде), не делает никаких признаний. Нам доподлинно известно, что королевского заказа не было; но Буало и кое-кто еще, кто не склонен переоценивать «Амфитриона», усмотрели здесь желание польстить Людовику XIV. Рёдерер дает понять, что Мольер прекрасно знал, что делал, потакая новой страсти короля, а Мишле бесстрашно заявляет, что этот сюжет был навязан Мольеру деспотичным монархом, видевшим в том удобный случай обелить себя перед общественным мнением и поиздеваться над горемычным супругом. Но Людовик XIV, хотя и заботится о соблюдении приличий, подобающих его сану, вовсе не чувствует нужды оправдывать свои похождения в глазах подданных. Не в его привычках и выставлять соперника на посмешище. Если б то зависело только от него, он, напротив, хранил бы свои любовные связи в тайне. Утверждения Рёдерера и Мишле заведомо пристрастны и основаны на множестве неточностей. Принимаясь за «Амфитриона», Мольер не мог знать о новом увлечении короля, о нем еще не было известно. История с маркизом де Монтеспаном относится к сентябрю 1668 г.; «Амфитрион» был поставлен в предыдущем январе, 13 числа, и в Пале-Рояле, а не при дворе. Маркизу оказалось совсем не по вкусу его положение рогоносца. Он влепил пощечину изменнице, как если бы та была простолюдинкой, и, чтобы оповестить всех о

своем несчастье, разъезжает по Парижу в траурной карете, обтянутой черной тканью; на крыше кареты вместо перьев красуются оленьи рога. Людовик XIV, чтобы потушить скандал, королевским указом отправляет Монтеспана в изгнание.

Сюжет «Амфитриона» попросту безнравственен. Похоже, что с тех пор, как завязалась битва за «Тартюфа», Мольер мало-помалу отказывается от той роли моралиста, какую он когда-то отводил комическим авторам. Встреча с Дон Жуаном начисто выжгла кое-какие его убеждения и слишком многое погребла под пеплом, чтобы он еще мог верить в свою способность наставлять ближнего или искоренять пороки. Мольер после великого триптиха («Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп») совсем не тот, что был до него. И потом, как он, со всеми своими семейными неурядицами, может брать на себя смелость поучать влюбленных, давать советы супругам? Чем дальше, тем больше (за исключением редких светлых минут, когда словно возвращается молодость) юмор его скрежещет, соприкасается с драмой, даже с трагедией; тем очевиднее его смех становится — не то что натянутым, но горьким и желчным.

Вся пьеса держится на обманутом муже — Амфитрионе, удачливом предводителе фиванского войска и незадачливом супруге Алкмены. Алкмена и не подозревает, что любима самим Юпитером, «богом богов». Помогать себе в этом деле Юпитер заставляет Меркурия, хотя вестник с крылышками на ногах без особой охоты исполняет поручение господина. Царь богов принимает облик Амфитриона, а верный Меркурий — облик Созия. Тем временем настоящие Амфитрион и Созий возвращаются инкогнито с поля битвы и обнаруживают присутствие своих двойников. Следует множество квипрокво, поначалу забавных, но быстро приедающихся; они растекаются пустопорожними стихами, набором слов, вызывающим только зевоту. Алкмена наутро после достопамятной ночи встречает супруга, горящего таким же нетерпением, что и накануне, столь пылкого, что он уже не помнит о своих любовных подвигах. Все раскрывается. У Амфитриона немало славных товарищей по несчастью, и Юпитер усмиряет его ярость подходящими к случаю речами:

> «Смотри, Амфитрион: вот заместитель твой!
> В своих чертах признай Юпитера. Явился
> Я с громом, чтоб ты знал, кто здесь перед тобой.
> Довольно этого, чтоб ты душой смирился,
> Чтоб снова ты обрел и счастье и покой.
> То имя, что весь мир, робея, произносит,

Рассеет здесь все клеветы и ложь:
С Юпитером дележ
Бесчестья не приносит.
Познав теперь, что твой соперник — бог богов,
Гордиться можешь ты и звать себя счастливым».

Когда пьесу играли при дворе, эта тирада, должно быть, вызвала немало улыбок. Комедия имела большой успех, прежде всего благодаря «летающим машинам» и совершенству декораций. Пролог ее очарователен; увы, дальнейшее не оправдывает ожиданий. Меркурий останавливает Ночь, которая путешествует по небу, удобно расположившись в колеснице, запряженной парой коней. Меркурий любезно просит Ночь замедлить их бег, чтобы облегчить дело Юпитеру:

«Пусть быстрый бег замедлят ваши кони,
И пусть, чтоб утолить весь пыл его страстей,
Промедлит Ночь на небосклоне,
Длиннейшей став из всех ночей.
Позволь ему вполне восторгом насладиться
И не пускай Зарю на небосклон,
С которой должен возвратиться
Герой, чье место занял он».

Ночь возмущена, что ее заставляют заниматься таким ремеслом. Для Мольера это повод выпустить когти:

«К лицу ль такие рассужденья
Вам, Ночь, богине молодой!
Постыдны эти порученья
Для черни низкой и простой.
Постыдного для высших не бывает,
Достойным делать все способность нам дана:
Ведь от того, кто их свершает,
Меняют вещи имена».

Голос автора слышится и в начале I действия, в словах дрожащего от страха слуги Амфитриона, Созия (его играл сам Мольер). Поставив фонарь на землю, он клянет своего господина:

«Когда бы ближнего любил он, право,
Меня бы не послал блуждать во тьме ночной».

А затем мы погружаемся в вату — или, чтобы выразиться поизысканнее, в легкую дымку, заполняющую пустоты на аллегорических картинах того времени, в изящные облака, позлащенные лучами вечерней зари в миг, когда за их колышущейся завесой тут и там зажигаются бледные звезды. Великий Мольер показывается в своем подлинном обличье только под конец, в стихах, под которыми мог бы подписаться Лафонтен:

«Но кончим речи, господа,
И разойдемся все под сень родного крова.
О всем подобном иногда
Умней не говорить ни слова».

И мы испытываем искушение последовать этому совету в том, что касается «Амфитриона».

«ЖОРЖ ДАНДЕН»

Сезон 1667/68 года (с 15 мая 1667 года до 18 марта 1668-го) не был удачным. Лагранж записывает только, что его пай составил 2608 ливров 13 су, и воздерживается от всяких комментариев. Но можно представить себе, как разочарованы актеры, как они опасаются за будущее. Чтобы их успокоить и сохранить их доверие, Мольеру непременно нужно добиться большого успеха, и он удваивает усилия. Пале-Рояль вновь открывает двери в пятницу 13 апреля 1668 года. Идет «Мизантроп»; в труппе одиннадцать пайщиков. 25 мая вместе с «Родогуной» дают «Критику „Андромахи"» — жалкую вещь, постановка которой не делает чести Мольеру и не приносит желаемых плодов. Как бы недостойно ни вел себя Расин, платить ему тем же не следовало. Но великие души не лишены подобных слабостей.

Тем временем Людовик XIV — он в зените своего царствования — поручает Кольберу, маршалу де Бельфону и герцогу де Креки устроить празднество, которое затмило бы блеском все предшествовавшие. Этим «Большим королевским увеселением» должен быть ознаменован недавно подписанный в Экс-ля-Шапель мирный договор (по которому Франция наконец получала во владение Фландрию), воспета слава Короля-Солнца и его победоносных войск и подчеркнуто французское первенство в Европе. Людовику XIV тридцать лет; он правит седьмой год (мы имеем в виду единоличное правление, после смерти Мазарини); он уже считается образцом для монархов; во всем ему сопутствует удача, и все наперебой ищут лишь предлога покурить фимиам его величию, воздать ему почти божеские почести, как фараону. Мольер и Люлли получают приказ объединить свои таланты для этого зрелища. Темы им не навязывают, предоставляют полную свободу. Мольер пишет «Жоржа Дандена, или Одураченного мужа», пьесу в трех действиях; поначалу она была комедией-балетом. Люлли сочиняет к ней музыку. Сюжет «Жоржа Дандена» взят из «Ревности Барбулье», одного из первых мольеровских фарсов, написанного еще в годы скитаний по провинции и время от времени возобновляемого. Мольер уплотняет ткань исходного текста, схематические силуэтные наброски преображает в неповторимые человеческие существа, начиняет Жоржа Дандена собственным жизненным опытом. По ходу дела шут превращается в несчастного, которого ближние рубят на куски, сдирают с него кожу заживо. Комедия надевает искаженную болью маску драмы. Такое дикое улюлюканье рождает смутную тревогу. Даже веселые

шутки здесь не смешат. Эта проза дышит сухим жаром, тем более жестоким, что герой не вызывает у зрителя жалости. Он одинок почти как Дон Жуан, хотя и по другой причине.

Во всяком случае, так мы сегодня воспринимаем эту пьесу. Верное представление о ней мог составить лишь тот, кто видел, как ее играли в Версале вечером 18 июля 1667 года. Снова, как и для «Увеселений волшебного острова», в версальских садах возводятся роскошные и недолговечные сооружения: искусственные гроты, фантастические пещеры, беседки, увитые зеленью, храм, увенчанный светящимся куполом, тысячи факелов, в ярком пламени которых переливаются радугой фонтаны и водопады, устроенные дли такого события, портики с витыми колоннами, бесчисленные статуи, зачастую из золота или серебра.

> «Среди множества разнообразных пещер, — рассказывает Фелибьен, — одна полнилась всевозможной холодной снедью; другая была сделана в виде дворца из марципана и сладкого теста; в третьей громоздились пирамиды винных ягод; четвертая была уставлена кувшинами с различными напитками; еще одна была вся из леденцов».

И конечно, за оградой, как всегда, толпились люди…

Театр возвышается посреди главной аллеи, с ее хрустальными светильниками, цветами и бесконечной перспективой. Ужин сопровождается концертом, который дает Люлли со своими музыкантами. И тут переодетые пастухами певцы выталкивают на сцену беднягу Дандена. Вся комедия перемежается хорами и балетами, заканчиваясь настоящей вакханалией танцев и пения. Все средства театральной машинерии пущены в ход, на радость взгляду. Ясно, что при таком оформлении сама пьеса отодвигается на задний план. Без этих декораций, без музыки Люлли, без песен и заключительного апофеоза мольеровский текст звучит совсем иначе, принимает совсем иной облик, который, может быть, удивил бы самого Мольера. В подобной горечи — мы снова ощутим ее в «Скупом» — нет ничего утешительно-приятного.

Мы оказываемся в гуще событий, как только поднимается занавес. Данден, богатый крестьянин, глупо тщеславный и расплачивающийся за свое тщеславие, в общем, не слишком привлекательный, объясняет, в какое он попал положение:

> «Сколько хлопот с женой-дворянкой! И какой урок моя женитьба всем крестьянам, которые, вроде меня,

захотели бы подняться выше своего звания и породниться с господами! Дворянство само по себе вещь неплохая, стоящая вещь, что и говорить, но неприятностей с дворянами не оберешься, с ними лучше не связывайся. Я это испытал на собственной шкуре и знаю, как ведут себя господа, когда они позволяют нам, простым людям, войти в свою семью. К нам самим они не особенно льнут, им важно повенчаться с нашим добром. Я человек зажиточный, вот бы мне и жениться на доброй, честной крестьянке, а я взял жену, которая смотрит на меня свысока, стыдится носить мое имя и думает, что я при всем своем богатстве не смогу окупить честь быть ее мужем».

Вот и предвестье господина Журдена; вернее, это крестьянин во дворянстве. Он перехватывает признания болтливого слуги, посланного передать Анжелике любовную записочку от Клитандра, дворянина, живущего по соседству. Клитандр — столичный вертопрах, приехавший в деревню передохнуть от чрезмерной траты сил — или денег. Данден осмеливается пожаловаться тестю и теще, господам де Сотанвиль. Сотанвили — захудалые провинциальные дворяне, обрисованные очень точно, без сомнения, списанные с натуры со всеми их ужимками и речами. Это люди невеликие, но кичащиеся принадлежностью к старой аристократии времен Крестовых походов. У них ни гроша за душой, но они лопаются от спеси, и древность их рода, их связи и высокие правила не сходят у них с языка. Однако, так дорожа своими привилегиями, так держась за придуманную себе в утешение мечту, они все-таки не побрезговали позолотить фамильный герб, выдав свою дочь Анжелику замуж за крестьянина. Крестьянин этот оплатил их долги и стал титуловаться «господин де ла Дандиньер». На том благодарность Сотанвилей и кончилась. Что до остального, то они не устают напоминать зятю, что он им не чета и вовсе не понимает приличного обхождения. Госпожа де Сотанвиль возмущена, что ее называют «тещей»; она велит зятю говорить ей «сударыня». Эта крикливая мегера верховодит у себя в доме. Ее благоверный Сотанвиль от природы как будто помягче, но она им вертит, как хочет. Подзадоренный супругой, он тоже хорохорится и взывает к прошлому: «Нет, черт побери, этому меня учить не надо! Я неоднократно доказывал, и притом самым решительным образом, что я за себя постоять умею».

Отныне Данден будет обращаться к нему «на вы», как к чужому. Он не должен говорить про Анжелику «моя жена» — ведь

она настолько выше его по рождению, словно явилась с другой планеты. Затем следует восхитительный диалог: «сударь» и «сударыня» упиваются разговором о предках, о героической добродетели девиц из их семейств и восхваляют строгое воспитание, которое они дали дочери. Такие люди уже современникам Мольера казались пережившими свой век — из-за непомерного чванства, никак не подтвержденного действительным положением вещей, из-за обветшалых оборотов их речи. Госпожа де Сотанвиль выражается так: «Праведное небо! Если она отступила от правил чести своей матери, я задушу ее своими руками».

В этом слышится какой-то феодальный призвук. Провинциальность Сотанвиля подчеркнута в его разговоре с Клитандром, придворным аристократом. Захолустный барон изумляется тому, что его громкое имя, его титул, слава его рода никому за пределами округи не известны. Можно догадаться, как насмешливо улыбается Клитандр и какое презрение прячется за его учтивостью и притворной почтительностью.

А тем временем Данден вовсе не собирается утешаться мыслью о том, что его дети будут благородными господами, поскольку в семействе «сударыни» дворянское звание передается по материнской линии. Ему не улыбается носить рога; будучи неотесанным мужланом, он так прямо об этом и говорит. Господин де Сотанвиль бледнеет от обиды. Его голубая кровь вскипает. Он требует разъяснений от Клитандра, который, разумеется, отрицает все. Госпожа де Сотанвиль, готовая на любую жертву ради чести, приводит дочь на очную ставку. Анжелика вся в мать. Это продувная бестия, не отягощенная излишней щепетильностью. Она сразу переходит в наступление, набрасывается на Клитандра. Клитандр отбивается — «Ну-ну! Не горячитесь, сударыня! Вам нет надобности поучать меня и приходить в такое негодование», — но тем не менее соединяется в запирательстве с хитрой плутовкой. Тогда и Сотанвили обращаются против Дандена. Его заставляют извиниться перед Клитандром, смиренно держа шляпу в руках. Данден обладает тем здравым смыслом, каким часто наделены крестьяне в комедиях. Его не проведешь; он вовсе не удовлетворен такими объяснениями и продолжает бранить жену. Тогда Анжелика разыгрывает оскорбленную невинность:

> «Это наглая ложь! Я до того возмущена, что у меня нет даже сил возражать. Как это ужасно — тебя порочит муж, которому ты ничего дурного не сделала! Увы! Если и можно меня осуждать, так только за то, что я слишком

хорошо с ним обращалась».

Во втором акте Данден изо всех сил пытается убедить Анжелику, что узы брака выше сословных понятий, что между супругами стирается неравенство происхождения. Анжелика отвечает с цинизмом молодости:

> «Как вам это понравится! Только из-за того, что кому-то заблагорассудилось на нас жениться, все для нас должно быть кончено и мы обязаны порвать всякую связь с живыми людьми?.. Я не считаю себя обязанной рабски подчиняться вашей воле. Если вам угодно знать, я хочу наслаждаться счастьем молодости, радостью свободы, на которую мне дает право мой возраст. Я хочу бывать в обществе, хочу испытать, как приятно выслушивать неявные признания. Будьте к этому готовы — это вам послужит наказанием. Благодарите небо, что я неспособна на что-нибудь худшее».

Жорж Данден через замочную скважину видит Анжелику в обществе Клитандра. На сей раз он не упустит случая отомстить. Он сумеет убедить Сотанвилей в двуличии их дочери. Похоже, что планы мести занимают его больше, чем несчастье быть обманутым мужем. Замешательство Анжелики длится недолго; она легко выпутывается из затруднительного положения. Ум у нее изобретательный. Она притворяется удивленной и выговаривает Клитандру, что тот преследует ее, будто не знает, как она добродетельна. Анжелика хватает палку и прогоняет спасающегося бегством воздыхателя — но так, что удары сыплются на Дандена. Господин де Сотанвиль вне себя от восхищения:

> «Любезный зять, в каком вы должны быть восторге! Какое радостное для вас событие! Прежде вы имели основания сокрушаться, но все ваши подозрения благополучнейшим образом рассеялись».

Данден в бешенстве. Про себя он обзывает жену «подлой тварью», но вслух сказать ничего не смеет. Тем не менее он не признает себя побежденным и лелеет злую мечту проучить бесстыдницу.

В третьем акте Клитандр добился, что Анжелика приходит на ночное свидание. Как положено, он вздыхает при мысли о том, что его красотка должна тотчас же возвратиться к своему господину и повелителю. Анжелика утешает его:

«Неужели это вас беспокоит? Неужели вы думаете, что женщина способна любить такого мужа, как мой? Выходишь замуж потому, что не можешь отказаться, потому, что зависишь от родителей, которые думают только о деньгах. Но зато цена таким мужьям невелика, смешно было бы с ними носиться».

Жоржу Дандену наконец-то удается ее поймать — на улице, в такой подозрительный час. Он зовет родителей. Анжелика кается, умоляет ее простить: «…Я виновата, у вас есть повод быть мною недовольным. Смилуйтесь, однако, надо мной… Миленький мой муженек…»

Она признает свою вину (которой, в сущности, еще за ней нет), просит его все забыть и обещает стать «самой прекрасной женой на свете». Но Данден не идет на мировую. Он с наслаждением унижает свою знатную супругу, чтобы отплатить Сотанвилям за их обращение с ним самим. Это в Сотанвилей, в их гордость он метит, издеваясь над их дочерью. Такие низкие побуждения, такое почти животное упрямство могут найти отклик только в самых тупых сердцах. В эту минуту он теряет право на жалость к себе. На какое-то время наши симпатии переходят к Анжелике, принесенной в жертву корыстными родителями и защищающей свое желание жить. В ярости от того, что напрасно унижалась перед человеком, которого презирает и над которым до сих пор брала верх, она в свою очередь решает отомстить. Ей удается пробраться в дом и запереть двери. Да, это настоящий фарс, со всеми его атрибутами: палочными ударами, темнотой, огарком свечи и прочим. Прибегают Сотанвили (с готовностью прямо-таки удивительной). Что же они находят? Их вспыльчивый зять топчется у дверей. Их любезная дочка кричит из окна, что ее муженек пьян и не ночевал дома. Данден пытается что-то объяснить, но настаивать у него нет сил. «Сударь» его отталкивает: «Отойдите! От вас перегаром разит».

«Сударыня» ему вторит: «Фу! Не подходите! Ваше дыхание отравляет воздух».

Сотанвиль заставляет Дандена на коленях просить прощения у Анжелики. Мораль: «Кто, как я, женился на скверной бабе, тому остается одно: камень на шею — и в воду».

Разумеется, ничего такого он не сделает, для этого он слишком малодушен. Он и впредь позволит себя ощипывать. Скажем еще раз: это фарс, очищенный от присущей жанру грубости, но жестокий — без сомнения, самая беспощадная из мольеровских пьес.

«СКУПОЙ»

В том же 1668 году Мольер, взваливший на себя бремя непосильной работы, подхлестываемый горечью и раздражением, пишет и ставит на сцене пьесу о Гарпагоне. Сюжет ее заимствован из Плавта,[203] но обогащен у Мольера собственным опытом. Как и в случае с Тартюфом, сатира здесь разит так метко, так верно подмечает какие-то черты и свойства, заключает в себе столько истины и настоящей жизни, что имя Гарпагона сразу же входит в речь, становится синонимом скупца. Никаких морализаторских претензий в этой комедии; замысел прост и столь же безжалостен, как в «Жорже Дандене», хотя здесь больше смешного. Мольер уже не подшучивает, а издевается, и в руке у него свистит бич. Лицо Гарпагона как будто постоянно сведено судорогой. Его не назовешь нормальным человеком, он живет на грани безумия. Страсть, которую он питает к своим деньгам, захватывает его безраздельно, но оставляя места для какой-нибудь слабости. Папаша Гранде испытывает иногда что-то похожее на чувство, какие-то крохи нежности у него еще остались. Сердце Гарпагона высушено начисто. У него только одно желание: поскорее избавиться от детей, содержание которых обходится слишком дорого. Такие крайности делают из него голый символ; он собирает и воплощает в себе все извращения своей породы. То, что могло бы стать непростительным недостатком пьесы, оборачивается достоинством, поскольку объемность фигуре Гарпагона обеспечивает не его собственный характер, а множество ему подобных, передавших ему свои жесты, движения, слова. Этот необычный персонаж слеплен из призраков, которых нетрудно опознать, из подлинных воспоминаний, из наблюдений, поражающих проницательностью. Его существование тем достовернее, что он не существует и не может существовать на самом деле, а представляет собой выжимку, квинтэссенцию скупости. Но Мольер ухитряется еще и сделать это чудовище смешным — теперь он владеет всеми секретами своего ремесла. Он разглядывает Гарпагона с бесстрастным интересом энтомолога, наколовшего на кусочек пробки очередное насекомое и описывающего его особенности. Под его лупой проступает новый человеческий подвид. В таком отношении к предмету угадывается усталая грусть трезвого исследователя. Если когда-то он верил в изначальную доброту рода людского, то ныне освободился от таких иллюзий. Его воззрения становятся все более мрачными. В уста Валера, переодевшегося слугой, чтобы вкрасться в доверие к Гарпагону, он вкладывает такие слова:

«Вам известно, к каким я должен был прибегнуть уловкам, чтобы попасть к нему в услужение, как я к нему подлаживаюсь, как я к нему подольщаюсь, чтобы войти в доверие, какую комедию я ломаю перед ним ежедневно, чтобы заслужить его любовь. И я уже вижу большие успехи. Подражай людям в их склонностях, следуй их правилам, потворствуй их слабостям, восторгайся каждым их поступком — и делай из них что хочешь; это самый лучший путь, можно смело играть в открытую, теперь я в этом убежден. Пересаливать не бойся, тут и самый умный человек поймается, как последний дурак, явный вздор, явную нелепость проглотит и не поморщится, если только это кушанье приправлено лестью. Нельзя сказать, чтобы это было честно, но к нужным людям необходимо применяться. Раз другого средства нет, виноват уж не тот, кто льстит, а тот, кто желает, чтобы ему льстили».

Неправдоподобие фабулы — дело слишком обычное у Мольера, чтобы на нем подробно останавливаться. Мы уже видели, как он всем жертвует ради характеров и не слишком заботится о развитии действия. Итак, Гарпагон — скупец, хотя несомненно очень богат. Тут нет никакого противоречия: деньги всегда идут к деньгам, и в наши дни, как и в прошлом, удача лишь подстегивает алчность деловых людей, а не умеряет ее. Гораздо удивительнее образ жизни этого скряги: он держит карету (правда, разбитую!), лошадей (голодных кляч), множество слуг, в том числе повара (Жака) и, что совершенно невероятно, дворецкого (уже упомянутого Валера), который по долгу службы осведомлен о доходах и расходах своего господина. Желание Гарпагона выдать дочь, Элизу, за Ансельма, который берет ее без приданого, а сына, Клеанта (жалкое существо), женить на богатой вдове, вполне согласуется с его характером. Иначе обстоит дело с его намерением самому жениться на Мариане, бедной и неопытной девушке, у которой к тому же старуха мать на руках. Будь он в этом искренен, то есть влюбись он в молодую девушку, персонаж был бы обогащен человеческой слабостью. Но из развязки пьесы видно, что Гарпагон не испытывает старческой страсти к Мариане и, ни минуты не колеблясь, ставит денежные интересы выше своих притворных чувств. Что до развязки, то она так притянута за уши, так нелепа, что о ней лучше совсем не говорить. Из всего этого следует, что «Скупой» — настоящая комедия характеров. Хотя Гарпагон, безусловно, — центр и движущая пружина действия, он не единственная фигура,

останавливающая наше внимание. Как он ни колоритен, но остальных не вовсе затмевает. Это счастливая находка Мольера. Драма Скупого есть одновременно и драма всей семьи, развращенной и разобщенной отцовским пороком. Элиза любит Валера, тайно с ним обручилась, а отца готова обманывать весьма недостойным образом; чтобы добиться цели, она одобряет все хитрости своего возлюбленного; и это еще не самое предосудительное! Ее брат Клеант — изящный шалопай, воспитанный в праздности: он сетует на нищету, в азартных играх добывает деньги, в которых ему отказывает Гарпагон, но ему и в голову не приходит работать, приносить пользу. Он любит Мариану и хочет на ней жениться, но надеется на чудо, чтобы обеспечить свою семейную жизнь. Для него тоже все средства хороши, только бы надуть отца и добиться своего. Жак — добродушный толстяк, повар и кучер в одном лице; он любит своих лошадок, но, очевидно, жалеет, что не может пощипать хозяина — хотя бы на овес дли своих подопечных. Он знает, что Валер не виноват, но из мести подло обвиняет его в краже Гарпагоновой шкатулки. Клеант в поисках денег пытается занять у ростовщика, на любых условиях. Он узнает, что душегуб-ростовщик — не кто иной, как его отец. Гарпагон нимало не смущается тем, что сын видит его в истинном свете; напротив, он разражается яростными упреками: «Дойти до такою беспутства, влезть в неоплатные долги, бессовестно размотать состояние, в поте лица скопленное родителями, — да где у тебя стыд?»

Клеант в ответ: «Опозорить себя подобного рода сделками, пожертвовать добрым именем ради наживы, превзойти в утонченном лихоимстве самых отъявленных кровопийц, — и вы не краснеете?»

Сводня Фрозина знает свое дело, похваляется тем, что умеет «людей выдаивать» и без малейших угрызений совести продает свои услуги тому, кто больше заплатит. Такого бесстыдства не встретить нигде больше у Мольера. Уверенная в своих талантах, Фрозина открыто презирает всех вокруг. Она не просто безнравственна, но утратила всякое подобие нравственного чувства и тем гордится. Среди льстивых фраз, которые она адресует Гарпагону, от одной у нас щемит сердце, если вспомнить, что она написана в 1668 году. Гарпагон говорит: «Да я никаких особенных болезней, слава богу, и не знаю. По временам только одышка одолевает». Фрозина: «Это пустяки. Одышка вас не портит: когда вы кашляете, так оно даже как-то мило выходит».

Значит, когда Мольер играет Гарпагона, у него уже часто случаются приступы кашля. По своему обычаю, он использует

изъяны, недостатки и странности каждого актера, где только это возможно; вот и здесь он принимает меры предосторожности из страха, что на него нападет кашель на сцене. До последнего дня своей жизни, до своей последней пьесы — «Мнимый больной», где он не мог уже играть никого другого, кроме несчастного, вечно хнычущего над своими недугами, он сохранит это чувство ответственности, эту профессиональную добросовестность.

Фрозина устраивает Гарпагону свидание с Марианой. Но у старой лисы слишком острое зрение (несмотря на очки) и слишком тонкий слух (хотя он притворяется глухим), чтобы не заметить изумления Марианы, узнающей в Клеанте того, кого она любит, и замешательства сына. Придя в себя, Клеант от имени отца обращается к красавице с подозрительно нежными любезностями. Гарпагон так нерешителен и так жесток одновременно, настолько лишен родительских чувств, что заманивает молодого человека в опасную ловушку. Он предлагает сыну жениться на Мариане, объявляя с лицемерной улыбкой: «Смотря на нее, я поразмыслил о своем возрасте и подумал: что скажут люди, если я женюсь на молоденькой?»

Клеант только что разбранил Мариану; теперь он кусает себе локти. Но все же, чтобы не огорчить отца, он готов ему повиноваться. Гарпагон ни за что не хочет приневоливать сына. Клеант согласен на любые жертвы, пойдет на любые усилия, возьмет весь риск на себя — и так далее. Но когда старый дьявол припирает его к стенке, он наконец во всем признается, и это единственная минута, когда он становится симпатичен. Тогда Гарпагон сбрасывает маску, открывая свои зловещие черты. Этот противоестественно бессердечный отец (он не постыдился сказать о своей дочери: «Видите, какая она у меня большая? Дурная трава в рост идет»), найдя соперника в собственном сыне, предпочел бы видеть его мертвым. В ответ на такую злобу и Клеант желает отцу того же. Оба кипят ненавистью. Дело дошло бы до драки, не подвернись вовремя Жак, кучер-повар. Но зритель подмечает, как искусственна, хотя и необходима, сцена с Жаком (совершенно фарсовая). Вслед за ней ссора разгорается снова, но, несмотря на все взаимные оскорбления и угрозы, ритм ее сбит; нерв утрачен; гроза рассеивается словесным ветром. Это самый важный эпизод в пьесе, драматически на редкость напряженный. Семья здесь окончательно разваливается. Теперь ясно — что бы ни произошло в будущем, как бы мирно все ни было улажено, отец и сын навсегда останутся чужими друг другу, заклятыми врагами:

«Гарпагон. Так ты не передумал?
Клеант. Напротив, я думаю о ней больше, чем когда-

либо.

Гарпагон. Негодяй! Ты опять за свое?

Клеант. Я слова на ветер не бросаю.

Гарпагон. Пеняй же на себя, негодный мальчишка!

Клеант. Как вам будет угодно.

Гарпагон. Я запрещаю тебе показываться мне на глаза!

Клеант. Дело ваше.

Гарпагон. Я от тебя отрекаюсь.

Клеант. Отрекайтесь.

Гарпагон. Ты мне больше не сын!

Клеант. Пусть будет так.

Гарпагон. Я лишаю тебя наследства.

Клеант. Всего, чего хотите.

Гарпагон. И проклинаю тебя!

Клеант. Сколько милостей сразу!»

Еще одна странность: эта пылкая ненависть к собственному сыну и столь же, по всей видимости, пылкое стремление добиться руки молодой девушки — в необъяснимом противоречии с характером Гарпагона. Необъяснимом, потому что он не любит Мариану. Вся эта история — только повод подчеркнуть беспричинную злобу Гарпагона, последняя капля, переполняющая чашу и заставляющая противников обнажить всю низость их истинных чувств. Напротив, Гарпагон снова становится самим собой, когда, обнаружив пропажу шкатулки, кричит: «Воры! Воры! Разбойники! Убийцы! Смилуйтесь, силы небесные! Я погиб, убит, зарезали меня, деньги мои украли!»

Клеант — соучастник этой кражи. Разумеется, все устроится, и две свадьбы состоятся — ценой возвращения шкатулки и нового платья Гарпагону для торжественного дня.

Публика приняла «Скупого», скорее, холодно. Почему? Как полагает Гримаре, потому, что комедия написана прозой, а это сбивало с толку зрителей. Такое соображение и обсуждать не стоит. Партер вполне удовлетворяется прозой, если она доставляет ему удовольствие. Но в том-то и дело, что эта пьеса, которую Буало поддерживает своим авторитетом, своим дружелюбным смехом, зрителям удовольствия не доставляет. Их коробит при взгляде на эту распадающуюся семью. Они сносят и даже смакуют любые вольные шутки, но злоба и лицемерие, которыми пышет «Скупой», их озадачивают, смущают, задевают. Здесь есть что-то, что оскорбляет слух людей XVII столетия, привыкших к неукоснительному соблюдению условностей. Не будем забывать, что заботу о престиже, пример которой подает

король, разделяют все. Никто не сомневается, что Мольер и на сей раз подметил верно, что такие семьи, разбитые извращенными страстями своего главы, действительно существуют, но о подобных вещах говорить не принято, чтобы не нарушать приличий. А Мольер нарушил приличия, и его бестактность заслуживает порицания. Публика смутно, интуитивно все это чувствует и ведет себя во всем согласно своей интуиции, то есть согласно духу времени. В 1668 году «Скупой» не может иметь того успеха, на который надеялся Мольер и который придет с последующими поколениями.

КАМЗОЛ ЧЕРНОГО АТЛАСА

Опись, составленная после смерти Мольера, рассказывает о содержимом коробки, в которой хранился костюм Гарпагона: «Плащ, штаны и камзол черного атласа, украшенный черными шелковыми кружевами, шляпа, парик, башмаки…»

В 1966 году, поставив «Скупого» во дворе Отеля Роган в Париже, Жан Вилар не без кокетства облачился в костюм, до мелочей схожий с тем, что носил Мольер в день премьеры. Актерская прихоть, не более того. Но что меня поразило и тронуло до глубины души — этому непостижимому человеку удалось каким-то дьявольским образом перенять движения и вкрадчивую улыбку Мольера с гравюры Симонена и держаться их на протяжении трех действий «Скупого». Подобное самоотречение стоит того, чтобы о нем упомянули. Именно в таких вещах актер показывает, на что он способен, обнаруживает свое подлинное величие. Я уже не замечал, что текст жесток, что Гарпагон чудовище, что за смехом прячется горечь. И только потом, размышляя об игре Вилара, я подумал, что и Мольер своим обаянием, должно быть, смягчал беспощадность иных сцен.

XXVI КОНЕЦ «ДЕЛА “ТАРТЮФА”»

СЕМЕЙНЫЕ ДЕЛА

На склоне своей долгой, размеренной, однообразной жизни, целиком посвященной труду и деловым хлопотам, отмеченной множеством утрат и повседневных забот, отец Мольера столкнулся с денежными затруднениями. Он усердно работал, копил, сколько мог, но богатства не нажил. Восхождение Покленов к вершинам материального благополучия на нем прерывается.

В 1668 году Жану II Поклену за семьдесят — в XVII веке глубокая старость! Он пережил всех своих, а это означает безысходную тоску и одиночество. Он принадлежит к исчезнувшему поколению. Жизнь его позади, и, несмотря на все его усилия дать детям подобающее воспитание и обеспечить им будущее, у него нет даже сына, который поддержал бы дом. Из всего веселого выводка, наполнявшего своим гомоном Обезьяний домик, в живых только Жан-Батист — «господин де Мольер». Мари Кресс умерла во цвете лет, оказавшись слишком хрупкой для тягот супружества. Маленькая Мари Поклен умерла в пятилетнем возрасте, опередив мать, скончавшуюся в тридцать один год. Никола умер семнадцати лет, в 1644 году, Маргарита — в 1636 году, Жан III Поклен, обойщик, — в 1660 году, тридцати шести лет от роду, оставив вдову и двоих малолетних детей. Мадлена умерла тридцати семи лет, в 1665 году; у нее остался муж, Андре Буде, обойщик, и трое детей. Катрина-Эсперанс, которая доживет до 1676 года, в счет не идет: она поступила в монастырь визитандинок[204] в Монтаржи и, значит, уже умерла для мира. Конечно, у него есть внуки: от Мольера — Эспри-Мадлена Поклен (трех лет); от Жана III — Жан-Батист и Агнеса Поклен (девяти и восьми лет); от Мадлены Поклен-Буде — Андре, Жан-Батист и Мадлена-Грезинда Буде (?). Но для всей этой детворы он древний старик; любят они его или боятся, мы не знаем. Не знаем мы, и в каких он отношениях с Мольером. Скорее всего, отец-обойщик гордится Жаном-Батистом, чье положение в обществе — сбывшаяся мечта каждого почтенного буржуа в Париже. Жан II может похвалиться тем, что лишь в разумных пределах мешал блудному сыну следовать своему призванию. У блудного сына, впрочем, сильно сказывается добрая покленовская кровь — в его любви к порядку, в его терпении и упорстве. Жан II посильно ему помогал: снабдил деньгами на первых порах, когда создавался Блистательный театр; уплатил самые неотложные его долги; не колеблясь, за него поручился, несмотря на явный риск и собственное недоверие к актерскому занятию; облегчил ему

возвращение в Париж. Одним словом, сделал все, что мог. И все же не примешивается ли к его чувствам что-то от психологии утки, высидевшей ястреба? Способен ли он действительно понять гений своего сына? И почему Мольер, выбившись наверх, к славе и богатству, ввязался в драку со святошами, подвергает себя опасностям ради идеи, вместо того чтобы спокойно зарабатывать деньги добрыми старыми фарсами? Но что он может понять и от чего, должно быть, страдает, — это то, что его сын несчастлив. Пусть бы еще только Жан II сам не видел от Арманды той нежной женской привязанности, которая так нужна старикам, которая для них как последний луч любви. Но что Арманда дает Мольеру? Жан II не настолько туп, чтобы не замечать, что их семейная жизнь — одна вывеска, что супругов не связывает ничего, кроме профессиональных отношений. Мечтательная задумчивость Жана-Батиста, казавшаяся ему прежде такой странной, почти предосудительной, перешла в ипохондрию. Изначальная наклонность к грусти иногда оборачивается нежеланием жить, которое тревожит старика, видевшего вокруг себя столько смертей. Может быть, он усматривает в этом знамение судьбы, что-то вроде предчувствия. Он знает, что блистательная жизнь его сына совсем не удалась в каком-то смысле — в том, который этому простому человеку, возможно, представляется единственно важным. Ведь ему, Жану II, хотя и не повезло дважды с его слишком недолгим счастьем, по крайней мере он искренне любил и был любим. Правда, характером он очень отличается от Жана-Батиста, унаследовавшего от своей прелестной матери тайную робость и словно особенную предрасположенность к страданию. У Жана II всегда было больше стойкости — и энергии! Никогда он не позволял себе погружаться в пучину отчаяния, какие бы беды его ни подстерегали. Он всегда умел бороться с душевным оцепенением, в котором бесплодно растворяются человеческие силы: и после смерти Мари Кресс, когда остался вдовцом — с детьми и Мари де Ларош, старой служанкой; и после смерти Катрины Флёретт, и Жана III, и Мадлены Буде! Теперь он чувствует, как старость подтачивает его некогда крепкое тело, но прежние привычки еще раз берут верх.

Мы не забыли, что в 1633 году он купил дом «Под образом святого Христофора», на территории Рынка. Предположение, будто он, чтобы изменить обстановку, избавиться от слишком тягостных воспоминаний, хотел перенести туда свой семейный очаг и свою лавку, неверно. В доме «Под образом святого Христофора» есть жилец, и в момент покупки его арендный договор действителен еще на шесть лет. Жан II переедет туда только в 1643 году. Дом куплен за 8500 ливров, из которых 2500

были уплачены сразу, а остальные — в рассрочку. К 1668 году здание обветшало, его необходимо ремонтировать. И этот человек, одной ногой в могиле (он умрет в следующем году), без прямого наследника, не раздумывая затевает большие работы. Денег для таких расходов у него нет; и, учитывая его возраст и плачевное состояние его дел, очень сомнительно, чтобы он нашел заимодавца. Однако, сверх всяких ожиданий, заимодавец сыскался: это Рого, друг семьи.

Жак Рого (он родился в 1620 году) — один из верных друзей Мольера. Он в родстве с издателем Декарта и сам написал «Трактат о телосложении» и «Рассуждение о лихорадке». Он умрет в 1672 году, за два месяца до Мольера.

Акт об учреждении ренты, датированный 30 апреля 1668 года и хранящийся в Национальном архиве, сообщает нам, что Жан II Поклен занял 8000 ливров у Жака Рого, в уплату которых он назначает для Рого ренту в 400 ливров. Эти 8000 ливров должны пойти на ремонт дома. Вот основная часть документа:

> «Присутствовал сьер Жан Поклен, обойщик и камердинер короля, проживающий в Париже, на землях Рынка, в доме, называемом Образом святого Христофора, в приходе Святого Евстахия; каковой настоящим продал, определил, учредил, положил и назначил отныне и навсегда и обязуется оберегать против всякой помехи и препятствия мэтру Жаку Рого, профессору математики, проживающему в Париже, на улице Кенкампуа, в приходе Святого Медерика, при сем присутствующему и изъявившему на то согласие покупателю, для него, его наследников и преемников, ежегодную и постоянную ренту в четыреста ливров, каковую вышесказанный господин учредитель обязуется и ручается выдавать и платить; сия продажа и учреждение совершены в возмещение суммы в восемь тысяч ливров, каковую сумму вышесказанный сьер Поклен признает полученной от вышесказанного господина покупателя, который вышесказанную сумму выдал, уплатил, вручил и предоставил в присутствии нижеподписавшихся нотариусов, золотыми, серебряными и мелкими монетами, причем вышесказанный сьер Поклен заявляет, что вышесказанная сумма в восемь тысяч ливров будет употреблена на то, чтобы отстроить заново — для чего он наймет поденных работников — вышесказанный дом на землях Рынка, коего наличие настоящий контракт также удостоверяет, за каковое употребление он

ручается и обязуется — посредством расписок, кои он будет брать с работников, нанятых для вышесказанного дела, а также посредством книг, кои вестись будут всякую неделю, — подтверждать, что плата работникам будет выдаваться из денег, по настоящему контракту полученных…»

Очевидно, расходы превысили смету, так как 24 декабря Жак Рого предоставляет Жану II дополнительную ссуду в 2000 ливров и получает 100 ливров ренты взамен. Итак, по совершении сделки на старике висит долг в 10000 ливров с обязательством выплачивать ежегодно 500 ливров. Как это непохоже на поведение Гарпагона! Одного этого было бы достаточно, чтобы разрушить нелепую, но живучую легенду, по которой герой «Скупого» списан с Жана II. Но в Национальном архиве хранятся еще два документа, проливающие особый свет на душевную тонкость Мольера и его чувства к отцу. Первый из них помечен 31 августа 1668 года. Это заверенное нотариусами заявление, которым Жак Рого свидетельствует, что в сделке с Жаном II он действовал лишь как подставное лицо Мольера:

«Присутствовал мэтр Жак Рого, профессор математики, проживающий в Париже, на улице Кенкампуа, в приходе Святого Медерика, каковой признал и подтвердил, что рента в четыреста ливров, учрежденная для него сьером Жаном Покленом, обойщиком и камердинером короля, в уплату суммы в восемь тысяч ливров, по контракту, засвидетельствованному нижеподписавшимися сего дня нотариусами, есть собственность и принадлежность Жана-Батиста Поклена де Мольера, также обойщика и камердинера Его Величества, сына вышесказанного сьера Поклена, проживающего в Париже, на улице Сен-Тома-дю-Лувр, в приходе Сен-Жермен-де-л'Осеруа, коему при заключении вышесказанного контракта он лишь предоставил свое имя, каковые восемь тысяч ливров, уплаченные вышесказанному сьеру Жану Поклену как капитал вышесказанной ренты, суть собственные деньги вышесказанного сьера де Мольера…».

Документ от 24 декабря содержит подобное же заявление Жака Рого относительно добавочной ссуды в 2000 ливров и ренты в 100 ливров.

В XVII веке сыновнее почтение к родителям — дело обыкновенное. Но одолжить такую крупную сумму старику,

прибегая при этом к подставному лицу, чтобы пощадить отцовское самолюбие! Как далеко мы от злобной ссоры Клеанта с Гарпагоном! Читатель, без сомнения, простит нам длину цитат и их варварский стиль. Эти четыре юридических документа представляли бы мало интереса, если бы не свидетельствовали так красноречиво о чуткой доброте Мольера, его сыновних чувствах, его скромности. Успехи, высокие связи не вскружили Мольеру голову, не заставили его презирать своего старого отца-лавочника, которого он настолько уважает, что старается не ущемить его человеческой гордости.

Как непохож он на выскочку, корчащего благодетеля, надуваясь от важности! Он устраивает так, чтобы никто не знал, откуда на самом деле взялись деньги, и чтобы его не нужно было благодарить.

ПРЕМЬЕРА «ТАРТЮФА»

Небесполезно напомнить основные вехи этого «Дела», которое так тяжко омрачало существование Мольера в течение пяти лет:

12 мая 1664

«Увеселения волшебного острова»: представление трех первых актов «Тартюфа» (или первой версии, трехактного «Тартюфа). Общество Святых Даров (Шайка святош) при поддержке королевы-матери, Анны Австрийской, добивается запрещения пьесы. Публикация пасквиля аббата Руле «Славный во всем свете король».

21 июля

Мольер получает оказавшееся бесполезным одобрение папского легата, кардинала Киджи, и подает Людовику XIV не возымевшее действия прошение, в котором излагает свои истинные намерения.

29 ноября

Чтение пятиактного «Тартюфа» у принца де Конде.

15 февраля 1665

Постановка «Дон Жуана», которого в этой ситуации следует рассматривать как своего рода замену «Тартюфа» (тирада о лицемерии). «Дон Жуан» сразу же снят с афиши под давлением партии святош. Рошмон выпускает свой пасквиль «Замечания на комедию „Дон Жуан”».

4 июня 1666

Постановка «Мизантропа»: в терзаниях и бессильной ярости Альцеста угадывается душевная боль самого Мольера. Процесс, проигранный Альцестом из-за его презрения к компромиссам, — это тот, который ведет Мольер против ханжей.

5 августа 1667

«Тартюф» (смягченная версия, в пяти актах) идет на сцене Пале-Рояля, под названием «Обманщик».

6 августа

Президент Ламуаньон запрещает пьесу, хотя Мольер ссылается на устное разрешение, данное Людовиком XIV перед отъездом к армии.

11 августа

Распоряжение архиепископа Парижского, Ардуэна де Перефикса, о запрете на «Тартюфа» под страхом отлучения от церкви. Лагранж и Латорильер отправляются в Лилль в почтовой карете, чтобы вручить королю прошение. Ответ уклончив. Запрет остается в силе. Друзья Мольера (Шапель) печатают «Письмо об

„Обманщике”».

1668

«Дело» на мертвой точке. И все же Мольер не отказывается от своего замысла. В сентябре «Тартюфа» тайно играют в замке принца де Конде, расположенном вне пределов Парижской епархии.

1669

Запрет наконец снят Людовиком XIV; «Тартюф» идет в Пале-Рояле. Успех огромный.

За пять лет обстановка совершенно переменилась. Людовику XIV сопутствуют победы и удачи; он стал абсолютным монархом. Церковный мир на время кладет конец распрям иезуитов с янсенистами. Король распускает неудобное ему Общество Святых Даров; впрочем, на самом деле Общество лишь притаилось и будет существовать еще долго. Отец Анна, духовник его величества, скорее, либерален в вопросах веры. Ничто больше не мешает разрешить публичные представления «Тартюфа», тем более что 20 сентября предыдущего года принц де Конде позволяет сыграть пьесу в его замке Шантильи. К тому же Мольер сумел выказать себя искусным и ревностным царедворцем, не щадящим сил, чтобы удовлетворять прихоти государя. Но и король в свою очередь понимает, как несправедливо обошлись с его актером; он сожалеет, что не мог раньше исполнить его просьбу, и немного встревожен его отчаянием: Мольер, глубоко уязвленный, слабый здоровьем, поговаривает о том, чтобы уйти из театра, оставшись только сочинителем; друзья (например, Буало) его к тому склоняют. Людовику XIV слишком приятно видеть его на сцене, чтобы он согласился его отпустить. В душе у этого короля эгоизм странным образом перемешан с глубокими и искренними человеческими чувствами. Дело упирается в запрет архиепископа Парижского, до сих пор действительный, остающийся в силе. Юристу поручают обнаружить в нем формальные погрешности, что совсем нетрудно: в те времена право всегда позволяет отыскать лазейку; в этих непроходимых джунглях каждый может найти то, что ищет. Лишь только этот вопрос улажен Кольбером, как тотчас же дается разрешение, и во вторник 5 февраля 1669 года в Пале-Рояле — премьера «Тартюфа». На афишах значится двойное название пьесы: «Обманщик, или Тартюф», так что Мольер одерживает над святошами полную победу. У дверей театра толпы народу. Успех не омрачен ничем. Сборы ошеломляющие: 2860 ливров (то есть 208 ливров 4 су на каждого актера!), в среду 6 февраля — 2645 ливров; в воскресенье 10-го — 1895 ливров; во вторник 12-го —

2074 ливра; в пятницу 15-го — 2320 ливров, и так далее. «Тартюф» не сходит со сцены вплоть до пасхального перерыва (9 апреля), и Лагранж записывает, что за этот сезон на его пай пришлось 5477 ливров 3 су; это уже почти состояние для каждого!

Гримаре:

> «Читатель может судить сам, без того чтоб я об этом рассказывал, какой радостью отозвалось повеление короля в труппе и среди публики; но особенно — в сердце Мольера, который увидел, как сбываются его упования. Если бы его честность и неспособность к ослушанию были всем известны, никто бы не сомневался, что он не решился бы поставить «Тартюфа» второй раз, не получив на то прежде соизволения Его Величества».

Здесь, несомненно, имеется в виду представление «Тартюфа», запрещенное президентом Ламуаньоном и архиепископом Парижским. В порыве восторга Мольер посылает королю прошение, в котором проступают и благодарность и воскрешенное доверие. Стиль здесь как будто шутливый, но сам тон выдает безграничную радость:

> «Ваше величество!
>
> Один весьма почтенный врач, у которого я имею честь лечиться, обещает мне — и готов засвидетельствовать свое обязательство у нотариуса, — что с его помощью я проживу еще тридцать лет, если только испрошу у Вашего величества некую для него милость. По поводу его обещания я ответил, что оно чрезмерно и что с меня будет вполне достаточно, если он обяжется не отправлять меня на тот свет до срока. Просимая им милость, государь, — должность настоятеля Вашей королевской капеллы в Венсенне, освободившаяся после смерти бывшего настоятеля.
>
> Смею ли я обратиться к Вашему величеству еще и с этой просьбой в знаменательный день воскресения Тартюфа, возвращенного к жизни Вашим соизволением? Благодаря первой из этих милостей я примирился со святошами, вторая примирила бы меня с врачами. Столько благодеяний зараз — это, разумеется, для меня слишком много, но, быть может, это не будет слишком много для Вашего величества, и я, преисполненный почтения и надежды, ожидаю ответа на мое прошение».

Прошение помечено 5-м февраля 1669 года, днем премьеры «Тартюфа». Как можно догадаться, врач — это Мовиллен, химик, ярый сторонник сурьмы. Людовик XIV отдает должность настоятеля Венсенской капеллы сыну врача Мольера в надежде, что тот продлит жизнь его любимцу!

Тем временем святоши не складывают оружия. Бессильные противостоять королевской власти, они распространяют по Парижу «Сатирическое послание о „Тартюфе”», чтобы принизить успех пьесы:

> «„Тартюф” Мольера сыгран, и у всех
> В Париже он имел решительный успех.
> Довольная толпа восторженно галдела,
> Но, хлопая ему, не поняла, в чем дело.
> За шумный сей успех Мольеру бы скорей
> Не пьесу похвалить, а собственных друзей».[205]

Утихла ли когда-нибудь окончательно битва за «Тартюфа»? В XVIII веке аббат Бертран де Ла Тур попробует найти оправдания для героя:

> «Это человек, доведенный до крайности самым откровенным коварством, — исходящим и от той, кого он любит, призывающей его к себе и притворяющейся влюбленной, чтобы соблазнить его и погубить, и от того, кому он ревностней всех служил, кто более всех ценил его и кто благодаря самой гнусной хитрости сделался соучастником этого предательства».

Многие благонамеренные писатели — такие, как Брюнетьер, Леметр, Вейо, — склонны разделять подобную точку зрения. Что до прелатов — Боссюэ, Бурдалу, — то они питают к Мольеру неугасимую злобу и презрение, что менее всего похоже на христианские чувства. Лишенная возможности что-либо еще предпринять против Мольера, партия святош все ему припомнит в час его смерти, приравняв его к еретикам, колдунам и анабаптистам.[206] Но здесь снова вмешается королевское правосудие, и самым решительным образом.

XXVII ПРАЗДНИК СВЯТОГО ЮБЕРА В ЗАМКЕ ШАМБОР

Введение

Жан II Поклен недолго прожил в заново отстроенном доме на Рынке. Работы, порученные каменных дел мастеру Никола де Браку (в них участвуют представители разных специальностей этого цеха, что указывает на большой объем работ; по мнению Мадлены Юргенс, речь шла о перестройке дома почти целиком), закончены в начале 1669 года. Жан II умирает 25 февраля. Его отпевают 27 февраля в церкви Святого Евстахия. Никаких подробностей об обстоятельствах смерти мы не знаем; впрочем, возраст покойного, семьдесят четыре года, — достаточное объяснение, особенно для того времени. Он оставляет запутанное наследство. Наличные деньги (125 экю) отдаются его зятю, Андре Буде, на уплату мелких долгов и расходы по похоронам. Мебель перевозят на Лебединую улицу к Мари Майар, вдове Жана III. Мольер как глава семьи Поклен должен улаживать трудности с наследством. Дом «Под образом святого Христофора» сдан внаем ветошнику Никола Белье. Оказывается, что Жан II не до конца за этот дом расплатился. За ним еще числилось 1000 ливров, составлявших приданое жены одного из кредиторов, и он должен был ежегодно выплачивать часть этой суммы. Впоследствии кредиторы перепродали долг некоему парижскому буржуа, от наследников которого Жан II откупился в 1660 году. Но после смерти старого обойщика наследники первых кредиторов притворились, что не знают о переуступке, сделанной их родителями, и стали требовать денег. Мольеру придется с ними рассчитываться, и дело это будет тянуться до его смерти. Но на доме висит еще один долг, более серьезный: предоставленная, по видимости, Жаком Рого ссуда в 10000 ливров, в погашение которой учреждена ежегодная рента в 500 ливров. Мольер ничего не говорит семейству; он просто обязуется уплатить Рого (то есть самому себе!), с тем, чтобы его сонаследники отказались от своей доли доходов при сдаче дома внаем. Он также берет на себя ликвидацию остатка долга, сделанного Жаном II, когда поступала в монастырь его дочь, Катрина-Эсперанс. Посмертная опись имущества составляется только в апреле 1670 года, по просьбе Мольера, его зятя Андре Буде и невестки Мари Майар, выступающих опекунами своих несовершеннолетних детей. Документ этот не привлекал бы к себе внимания, если б не подчеркивал так очевидно жадность Буде и вдовы Майар. Одна бумага, оставленная Жаном II, вызывает особые споры. Смысл ее явствует из заголовка:

«Запись о том, сколько я потратил на моего старшего сына и уплатил как ему, так и тем, на кого он мне указал».

Эти суммы, израсходованные Жаном II на расчеты с кредиторами Мольера, когда потерпел крах Блистательный театр, составляют 630, 320 и 125 ливров. Мольер заявляет, что вернул их отцу и что его зять и невестка о том знали. Но у обойщика Буде и вдовы Майар на сей счет другое мнение; они отрицают, что им было что-либо известно. Вдова совсем неграмотна, так что даже расписываться не умеет; ее науськивает зять. А Буде — настоящий сутяга. Они инстинктивно объединяются против Мольера, который настолько их богаче. А если б они еще знали правду об этом долге в 10000 ливров! Но они ее узнают лишь после смерти Мольера, когда нотариусы разберут его бумаги. В конце концов все уладится благодаря деловитости и бескорыстию Жана-Батиста. Дом «Под образом святого Христофора» останется неделимой собственностью наследников Поклена: дочери Мольера и детей Буде и Мари Майар.

ПИРАТСКОЕ ИЗДАНИЕ «ТАРТЮФА»

Все эти хлопоты, осложнения, мелочные дрязги угнетают Мольера. Он не создан для них; конечно, он любит порядок во всем, но торговаться с лавочниками давно разучился. Все это его раздражает, выматывает. Еще одна забота: в июле 1669 года ему приходится предъявить иск некоему книготорговцу, который выпустил в свет «Тартюфа» (под заглавием «Обманщик»). В марте Мольер получил привилегию печатать свою книгу, сроком на десять лет. Но книготорговцы-издатели, Жан-Франсуа и Жак Эно, не посчитались с авторским правом. Пьеса имеет успех; дело так для них заманчиво, что можно и рискнуть. Мольер подает жалобу:

> «По жалобе, поданной в королевский суд мэтром Жаном-Батистом Покленом де Мольером о том, что хотя по условиям дарованной ему Его Величеством привилегии издавать и печатать книгу или пьесу для театра, написанную и сочиненную вышесказанным ходатаем, под названием «Обманщик», никто другой кроме как он сам не имеет права издавать, продавать и сбывать вышесказанную книгу без его ведома, не испросив у него разрешения, невзирая на то, вышесказанному ходатаю стало известно, что Жан-Франсуа и Жак Эно, отец и сын, парижские книготорговцы, напечатали сами или при чьем-то соучастии подложное издание вышесказанной книги и открыто ее продавали, столь дерзко, как если бы могли не знать о запрете на то, содержащемся в указе от 15 марта сего года, должным образом занесенном в книгу общины книготорговцев…».

Разумеется, Мольер выиграет дело; печатать «Тартюфа» он доверит издателю Рибу. Просто ко всем прочим добавляются и эти тревоги…

«ГОСПОДИН ДЕ ПУРСОНЬЯК»

Несмотря на успех «Тартюфа», Мольер мало работает в ту зиму — то есть почти ничего не пишет. Королевская милость не вывела его из подавленного состояния. После эйфории первых недель он снова погрузился в умственную спячку. Характер его ухудшается. Он становится все более нетерпеливым и раздражительным. Ему нужно отдохнуть, но король его не отпускает. В августе 1669 года труппу дважды требуют в Сен-Жермен, чтобы играть там «Скупого», «Тартюфа» и «Принцессу Элиды». Эти «визиты» прибыльны, но очень утомительны. В сентябре Людовик XIV уезжает в свой замок Шамбор. Начинается охотничий сезон. После целого дня верхом и хорошего ужина хочется поразвлечься. В замок вызывают Мольера, Люлли, актеров и музыкантов. Они покидают Париж во вторник 17 сентября, а вернутся только в воскресенье 20 октября. У Мольера ничего не заготовлено на этот случай, он может предложить только свой обычный репертуар. Но Людовик XIV желает чего-нибудь новенького, чтобы повеселить гостей и как следует отпраздновать день святого Юбера. Приказ короля не обсуждается, тем более теми, кто так ему обязан, как Мольер. Шамбор — это всего лишь просторный охотничий домик, восхитительный, спору нет, но совершенно не приспособленный для жилья. Тут все предусмотрено для толпы охотников, для шумных трапез, где собирается множество людей, проголодавшихся на свежем воздухе, разгоряченных скачкой по лесу. В каминах весело трещат целые дубы, но коридоры и лестницы — царство сквозняков. Лес, окружающий замок со всех сторон, надел свой роскошный осенний убор; но как только садится солнце, с земли и прудов поднимаются влажные туманы, сырые испарения. Мольер дрожит от холода и лихорадки в своей неудобной, плохо или вообще не протопленной комнате. Нужно повиноваться королю, но все его раздражает: раскатистый смех всадников, ржание лошадей, лай собак, то пронзительные, то еле слышные звуки охотничьих рожков, которые носятся над полями с утренней зари до вечерней, пока не сольются в торжествующей музыке, возвещая удачу. Завернувшись в халат, Мольер подходит к окну. Он смотрит на деревья, курчавящиеся ржавой листвой до самого горизонта, на пестрые кавалькады, построившиеся словно для битвы, возмущающие своим присутствием глубокий покой природы. Свора собак несется и скрывается за холмом. Король во главе небольшого отряда — кавалеры в лентах и перьях, амазонки в платьях огненного цвета, и развевающихся на ветру коротких

плащах. В седле король неутомим. Лучшие наездники едва за ним поспевают. По вечерам у него волчий аппетит; и когда многие мечтают только добраться до постели, он хочет развлекаться, зовет актеров, как его предки звали своих шутов. Мольер думает, что, в сущности, это и есть та роль, которую ему отводят. Для этих краснолицых вельмож и их отважных спутниц он вовсе не автор «Тартюфа» или «Мизантропа», а паяц с уморительными ужимками. По аллее пробегает олень, закинув рога на спину. Мольер может только пожалеть благородное животное. Разве он сам — не такое же беззащитное существо, и так же затравленное (прежде всего болезнью, которая грызет его плоть, изматывает, лишает сил)? Ему аплодируют, глядя, как хорошо он умирает. Он возвращается к столу, нерешительно берется за перо. Если он только фарсер — ну что ж! Пусть появится нелепый Пурсоньяк. Мужчины и женщины, для которых этот персонаж создается, пышут здоровьем. Они до отвала сыты дичиной с пряными приправами, легким вином, галантной болтовней, охотничьими рассказами; они вовсе не хотят, чтобы их заставляли думать, их надо позабавить. Мольер подлаживает свой текст к тем шуточкам, которые слышит вокруг себя. Но как он сам себе противен! Он все чаще придирается к актерам. Такой добрый прежде, он иной раз дурно обращается со своими слугами: «Это был человек, как никто требовавший, чтобы его обхаживали; его нужно было одевать, как большого вельможу, а сам он и складочки на своем воротнике не поправлял».

И Гримаре рассказывает анекдот, о котором читатель волен думать что угодно; нам же кажется, что из него видно, как расшатаны нервы у Мольера:

> «У него был слуга. Ни имени его, ни семейства, ни откуда он был родом, я не знаю; но мне известно, что он был туповат и что служба его состояла в том, чтобы одевать Мольера. Однажды утром в Шамборе он надел ему один чулок наизнанку.
>
> — Имярек, — произнес Мольер мрачно, — этот чулок надет наизнанку!
>
> Слуга тотчас же взялся за верхний край чулка и, спустив его, с ноги своего господина, вывернул налицо; но, полагая, что этою недостаточно, он засунул руку внутрь, вывернул чулок снова наизнанку и стал натягивать его на Мольера.
>
> — Имярек, — повторил он холодно, — этот чулок надет наизнанку.
>
> Глупый слуга, с удивлением на это посмотрев, опять

берет чулок и проделывает с ним то же самое, что и в первый раз; думая, что он исправил свою ошибку и уж теперь-то все будет как следует, он смело натягивает чулок на своего господина. И тут, видя, что эта проклятая изнанка так и осталась снаружи, Мольер теряет терпение.

— Черт побери! Это уж слишком, — кричит он и дает слуге ногой такого пинка, что тот падает навзничь. — Этот бездельник вечно будет надевать мне чулок наизнанку! Он всегда останется дураком, каким бы ремеслом ни занялся.

— Какой же вы философ! Вы просто дьявол, — отвечал бедный малый, которому понадобилось более суток, чтобы понять, почему же этот несчастный чулок все время оказывался наизнанку».

Он пишет жалкого, почти непристойного «Пурсоньяка», словно исполняет нудный урок. Гримаре: «Говорят, что «Пурсоньяк» появился на свет благодаря некоему лимузенскому дворянину, который однажды на представлении затеял ссору с актерами, показав при этом свои смешные черты».

Господин де Пурсоньяк — адвокат из Лиможа, буржуа с аристократическими претензиями, простодушный до глупости, нелепый во всех своих поступках. Он пустился в путь из родного Лимузена, чтобы жениться на Жюли, дочери Оронта. Но Жюли любит Эраста. Влюбленная парочка готова на все, чтобы избавиться от этого олуха; взаимная страсть подвигает их отбросить всякую щепетильность в обращении с самозваным дворянином. Они вступают в сговор с неаполитанцем, бежавшим с галер, и мошенницей-гадалкой. Вся эта расчудесная компания кружится адским вихрем вокруг провинциала, выставляя его сумасшедшим, многоженцем, неплательщиком и отцом целого выводка хнычущих ребятишек. Разумеется, врачи с ними заодно. Эраст намекает лекарям, что у его жертвы мозги не в порядке, и они тут же ставят диагноз: ипохондрическая меланхолия. Пурсоньяку собираются вскрыть лобную вену, чтобы излечить от мрачных мыслей и мании преследования. Он сопротивляется. Его обвиняют в том, что он похитил Жюли, по счастливой случайности освобожденную торжествующим Эрастом, который и получает ее в жены. Чтобы ускользнуть от стражей, якобы его подстерегающих, Пурсоньяк переодевается в женское платье. В конце концов ему удается вернуться в Лимож, но только после того, как он оставил в руках преследователей кругленькую сумму. Этот персонаж — всего лишь отталкивающая, грубо

размалеванная кукла. Но какое это имеет значение! Обаятельный, милый Люлли наслаждается от всего сердца, сочиняет свой балет клистиров, сам танцует вместе с танцовщиками, а Мольер, в коротких штанах красного шелка, обшитых кружевами, в голубом бархатном камзоле с украшениями из фальшивого золота, в поясе с бахромой, зеленых подвязках, серой шляпе с зеленым пером, косынке из зеленой тафты, в юбке той же материи и плаще из розовой тафты, накрашенный, обложенный толщинками, неузнаваемый, вызывает бурю смеха. Как ему грустно! Людовик XIV, охотники и охотницы из его свиты аплодируют до боли в ладошах. Мольер снова попал в цель, прицелившись не слишком высоко. Вот этого и ждут от него, думает он с горечью: пошлых глупостей, трюков с клистирами, сальных шуток. 15 ноября пьеса с успехом идет в Пале-Рояле. Мольеру так и не суждено стать *Мольером* при жизни; он это понял, но примирился ли он с этим?

«Газет де Франс» сообщает о «Пурсоньяке» в таких выражениях: «Новая комедия, поставленная Труппой Короля, с балетами и музыкой; все это в ней так прекрасно согласуется, что являет собою приятнейшее из зрелищ».

Какая насмешка!

XXVIII КАРНАВАЛ В СЕН-ЖЕРМЕН

«БЛИСТАТЕЛЬНЫЕ ЛЮБОВНИКИ»

Лагранж:

> «В четверг 30 января труппа отправилась в Сен-Жермен к королю. Вернулась она во вторник 18 февраля. За эту поездку, а также за поездку в Шамбор король пожаловал труппе сумму в 12 000 ливров, которые были разделены между двенадцатью актерами».

1 февраля труппа ставит «Блистательных любовников», комедию-балет в прозе, с шестью интермедиями, пантомимой и пением. Людовик XIV пожелал, чтобы карнавальные празднества 1670 года отличались особым блеском, и, целиком доверив все Мольеру, он тем не менее подсказывает — если не навязывает — ему тему. Речь идет теперь не о том, чтобы описывать причуды человеческой души или давать пищу уму, но чтобы развлекать и поражать воображение. «Газет де Франс» точно описывает зрелище в своем простодушно хвалебном отзыве:

> «Занавес поднимается под чудесную музыку, тогда как сцена представляет морской залив, окруженный скалами, с Тритонами и Амурами верхом на дельфинах. Балетные выходы чередуются с комедийными, и в первой интермедии танцуют восемь рыбаков, а за этим следует танец бога Нептуна, коего изображает король, с тем изяществом и величием, что блистают во всяком его деянии. Равно и другие интермедии исполнены множества красот, проистекающих как от разнообразных перипетий и монологов, так и от превращений сцены в великолепные гроты и амфитеатры. В последнем выходе Аполлон, коего также изображает король, появляется под звуки труб и скрипок вслед за шестью юношами, несущими в виде трофея лавровые венки, перевитые лентами с золотым солнцем и королевским девизом. Это зрелище, представляющее собою пифийские игры, было сочтено одним из наилучше устроенных среди тех, какие только показывались при дворе, коему все другие уступают в пышности и любезности».

Для снисходительного и услужливого редактора доброй «Газет де Франс» все всегда «наилучше устроено». Отметим, что король не смог отказать себе в удовольствии появиться на сцене и

танцевать в костюме Нептуна, а потом Аполлона. Но это в последний раз. Говорят, что на решение короля оказал какое-то влияние «Британик» Расина.[208] Злые языки ехидно сравнивают его величество с юным императором Нероном, тоже любителем покрасоваться на подмостках и побренчать на лире. Комедия-балет «Блистательные любовники» — разумеется, только повод показать театральные машины, прелестные декорации, нарядные костюмы, всю эту немного мишурную, но ослепляющую роскошь, еще приправленную музыкой «божественного» Люлли. Люлли — неподражаемый импровизатор; он черпает вдохновение отовсюду, сочиняет как дышит. Как Мольер может и бревно научить играть на сцене, так и Люлли умеет собак заставить танцевать. Действие происходит, ко всеобщему удовольствию, в той туманной и галантной Греции, которую придумали люди XVII столетия. Два принца, равные пылкостью, грацией и изобретательностью, влюблены в принцессу Эрифилу, которая не знает, на ком остановить свой выбор. Она тайно любит Состратa, доблестного военачальника; но увы, он недостаточно высокого происхождения, чтобы добиваться ее руки. В конце концов усилия принцев-соперников оказываются тщетными. Состратa, готовившийся в отчаянии покончить с собой, спасает королеву от дикого вепря. Отныне ничто не препятствует его браку с Эрифилой: храбрость возвысила его до королевской семьи. Кое-кто усмотрел здесь намек на преследуемую любовь красавца Лозена (Состратa) к герцогине де Монпансье (Эрифиле). Во всяком случае, при дворе пьеса очень понравилась. Мольер позволил себе появиться в роли королевского шута Клитида. Что это — горькое признание? Веселая шутка? Как бы то ни было, по возвращении из Сен-Жермен он прячет костюм Клитида и псовую корзинку и не переносит спектакль на сцену Пале-Рояля. Пьеса будет поставлена только после его смерти, в 1688 году, и без особого успеха. Жан Мейер воскресит ее в Комеди Франсез в 1954 году; играть у него будут Робер Гирш, Жак Шаррон, Анни Дюко, Жан-Поль Руссийон и Рене Фор. Судя по описи имущества, наряд Мольера для этой роли состоял «из коротких штанов бочонками, сорочки, нижнего платья и жилета, вышесказанные штаны зеленого муара, обшитые золотыми и серебряными кружевами, сорочка золотого бархату».

ВОЗВРАЩЕНИЕ МИШЕЛЯ БАРОНА

Лагранж:

> «В труппе произошли перемены. Сьеру Бежару, по согласному решению всей труппы, была назначена пенсия в 1000 ливров, и он ушел из труппы. Это была первая из пенсий, которые учредила труппа по примеру тех, что платят актерам Бургундского отеля…».

Верой и правдой отслужив свое, Луи «покинул труппу, попросив назначить ему пенсию, чтобы он мог достойно прожить остаток дней».

Любопытная подробность: он получает звание офицера полка Ла Ферте. Скончается он 13 октября 1678 года, в доме на улице Генего. Труппа Мольера будет аккуратно выплачивать ему пенсию.

> «Через несколько дней, как возобновились спектакли после пасхального перерыва, — продолжает Лагранж, — господин де Мольер вызвал из провинции сьера Барона, который вернулся в Париж, получив королевское повеление, и вступил в труппу на полный пай».

После истории с пощечиной Арманды Барон вел существование бродячего актера, хорошо знакомое Мольеру. Надо думать, Барон не упускал случая время от времени напомнить о себе. Мольер достаточно близок к королю, чтобы его величество подписал указ о возвращении беглеца в Париж. Приезд Мишеля вносит немного радости в жизнь Мольера. Мишелю семнадцать лет. Мольер любит его почти как сына. Но юноша уже уверен в себе, в своих талантах, в ценности, которую он представляет для труппы Пале-Рояля, в важности услуг, которые он может ей оказать. Он рекомендует чету актеров из той же провинциальной труппы, где подвизался сам. Лагранж: «И два месяца спустя господин де Мольер вызвал из той же провинциальной труппы господина и мадемуазель де Боваль. Они получили полтора пая, с обязательством уплачивать 500 ливров пенсии вышесказанному сьеру Бежару и по три ливра во всякий день представления — Шатонёфу, гажисту».

Кто такие эти Бовали? Его зовут Жан Питель; сам он себя называет сьер де Боваль. Его жена — Жанна Оливье-Бургиньон, приемная дочь Мушенгра, по прозвищу Филандр, значит,

потомственная актриса. Супруги Боваль играли в труппе Маре, потом — в труппе герцога Савойского. Королевский указ требует их в Париж, в Труппу Короля, которую они покинут в 1673 году. Жанна де Боваль не без способностей. Ее супруг останется на вторых ролях, хотя будет замечательным Диафуарусом. Эта чета произведет на свет десятерых детей и оставит свидетельства о своих житейских неурядицах: о дочке, увезенной из дому каким-то повесой, о служанках — воровках и пьяницах. Жан Питель де Боваль доживет до 1709 года, его жена — до 1720-го.

Итак, в сезоне 1670/71 года мольеровская труппа выступает в таком составе:

мужчины — Мольер, Лагранж, Латорильер, Юбер, Дюкруази, Дебри, Барон и Боваль (этот последний — на полпая);

женщины — Мадлена Бежар, мадемуазель Мольер (Арманда), Дебри, Эрве и Боваль (Жанна получает полный пай).

МАДАМ УМИРАЕТ…

В тот же год в окружении короля разыгрывается трагедия, которая не могла оставить Мольера безучастным. Жертвой ее становится Генриетта Английская, женщина, почитаемая им более всех, сумевшая лучше всех его понять, несмотря на пропасть между ними в общественном положении. Обстоятельства смерти Мадам окутаны подозрительной тайной. Ее деверь, Людовик XIV, только что подписал Дуврский трактат с королем Англии, Карлом II. Карл II обязуется вернуться в лоно римско-католической церкви; Людовик XIV — послать ему на помощь в случае волнений отряд в 6000 солдат. Протестанты беспокоятся, чинят препятствия, составляют заговоры. Однако обвинять их в убийстве Генриетты нет оснований; они скорее ищут дипломатических способов противодействовать ненавистному трактату. Опаснее другое. Мадам не только стояла за кулисами переговоров между двумя королями, но и добилась изгнания Филиппа Лотарингского, любимца Месье. Герцог Орлеанский вне себя от злобы и ревности, но покуситься на жизнь жены он не способен: у него для этого не хватило бы воли. Сен-Симон:

> «Месье был наделен лишь дурными свойствами женщин. Человек скорое светский, чем остроумный, вовсе необразованный, он ни на что не был годен. Не сыскать никого ни столь дряблого телом и умом, ни более слабого и робкого, никого, кем бы так помыкали, кого бы так обманывали и презирали собственные фавориты».

Это верный портрет. Герцог допускает, чтобы его жену окружали враги, среди них — Эффиа. 28 июня ей подают чашку с отваром цикория. Не успела она сделать последний глоток, как почувствовала страшную боль. Она умоляет дать ей рвотного, что, может быть, ее бы спасло; болваны-врачи определяют у нее холеру. Боссюэ возгласит с церковной кафедры: «Мадам умирает, Мадам мертва!» Но Генриетта поняла и сказала своему духовнику, что ее отравили. Она повторила это и послу английского короля, попросив его скрыть преступление от ее брата, потому что дорожила союзом двух стран, который был делом ее рук. Траурные церемонии на редкость пышны: грандиозное погребальное развлечение. У Месье хватает такта соблюдать приличия, хотя безутешным его нельзя назвать. Не

пройдет и года, как он женится на принцессе Палатинской, Шарлотте-Елизавете Баварской. Но образ хрупкой, утонченной английской принцессы запечатлелся в сердцах тех, кто ее знал. Особенно — в сердце Мольера, который, может быть, в память о своей покровительнице даст ее имя очаровательной и простой Генриетте из «Ученых женщин».

«МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ»

В декабре 1669 года ко двору Людовика XIV прибывает посол турецкого султана, Солиман Мута Харрака. Говорят, что заносчивостью он прикрывает свое весьма скромное положение садовника в серале. Людовик XIV готовится к приему с наивной тщательностью. Его наряд был «так усеян алмазами, что, казалось, излучал сияние». Свита тоже разодета соответствующим образом — сплошные перья, ленты, сверкающие камнями пряжки, эфесы, ордена. А этот невежа-турок, когда любопытные стали его расспрашивать, сказал, что у его господина конь разукрашен богаче, чем здесь король. Такие возмутительные вещи нельзя оставлять без ответа. Тем более что его турецкое сиятельство собственной глупостью еще усугубляет свои оплошности и делает свое чванство совсем уж смехотворным и непереносимым. Мольер верно уловил настроение, когда, занимаясь устройством праздника в Шамборе, решил написать турецкие сцены «Мещанина во дворянстве». Этот замысел всем очень нравится. В помощь Мольеру придают некоего шевалье д'Арвьё, «путешественника по восточным странам». Его одни считают марсельцем, другие — итальянцем; зовут его на самом деле Арвиу. Этот славный малый прожил двенадцать лет при дворе султана. В недавних переговорах с турками он был толмачом. Он развлекает маркизу де Монтеспан рассказами о нравах сераля.

> «Его Величество, — пишет он в своих мемуарах, — повелел мне присоединиться к господам де Мольеру и де Люлли, чтобы сочинить пьесу для театра, куда можно было бы вставить нечто в турецком роде. С этой целью я отправился в деревню Отейль, где у господина де Мольера был прелестный домик. Там мы и работали. Мне было поручено все, что касается до костюмов. Когда пьеса была закончена, я провел неделю у Барайона, портняжных дел мастера, наблюдая, чтобы платье и тюрбаны были сделаны и вправду на турецкий лад».

Расписка, хранящаяся в Национальном архиве, подтверждает слова путешественника из Марселя. Она уточняет, что Жану Барайону, портному, было уплачено 5108 ливров за шитье костюмов для представления «Мещанина во дворянстве». Всего этот вечер обошелся Людовику XIV тысяч в пятьдесят — декорации, костюмы, парики, перевозка реквизита, плата актерам, танцовщикам и музыкантам. Но кончину Мадам

оплакивают вот уже добрых четыре месяца; пора и отвлечься, повеселиться. В таких вещах можно целиком положиться на Мольера. Ему хорошо в его загородном доме, в обществе любезного Люлли и неутомимого авантюриста-путешественника. Он легко, без усилий сочиняет комедию о господине Журдене и помещает ее действие в хорошо ему знакомую, уютную обстановку буржуазного дома.

Господин Журден разбогател на торговле сукном; этим делом занимался и его отец. Госпожа Журден, его жена, дородная матрона, — дочь купца. Это такие же парижские буржуа, какими были предки Мольера, — одно из тех почтенных семейств, чьим трудом приумножались доходы Франции и чьи сыновья достигали больших чинов, иногда даже становились министрами, как Кольбер. Но, как и в других мольеровских пьесах — например, в «Тартюфе», — благополучию семьи угрожает отцовская блажь. Господин Журден стыдится своего звания; он воображает себя дворянином и из кожи лезет вон, чтобы научиться хорошим манерам. В своем ослеплении он доходит до того, что утверждает, будто и его отец-лавочник принадлежал к знати. Все уже подготовлено в первой же сцене, и зритель с нетерпением ждет выхода мещанина во дворянстве. Учитель музыки говорит учителю танцев: «Господин Журден с его помешательством на дворянстве и на светском обхождении — это для нас просто клад. Если б все на него сделались похожи, то вашим танцам и моей музыке больше и желать было бы нечего».

Учитель танцев все же сожалеет, что господин Журден так плохо разбирается в тех вещах, которым его обучают. Учитель музыки цинично возражает: «Разбирается-то он в них плохо, да зато хорошо платит…»

И мы узнаем, что в дом их ввел некий «просвещенный вельможа» — «просвещенный», но явно без гроша в кармане. Но вот наконец и господин Журден, в полном соответствии с описанием, которое мы слышали из уст второстепенных персонажей. К этим двум артистам — по крайней мере почитающим себя таковыми — он обращается без церемоний: «Ну, господа? Как там у вас? Покажете вы мне нынче *вашу безделку?*»

Он в халате и ночном колпаке, но под халатом у него красного бархата штаны и зеленого бархата камзол. Он хочет доставить учителям удовольствие полюбоваться его новым костюмом, который должны сейчас принести. С первой же минуты Журден безмерно смешон с головы до пят. Он подзывает лакеев, просто чтобы показать, что они у него есть, и не знает с непривычки, как с ними разговаривать. Он полон доброй воли, но

ему не хватает времени, потому что он хочет научиться всему сразу. Кроме музыканта и танцовщика он пригласил учителя фехтования и учителя философии. Танцмейстер и музыкант считают, что вояка и философ тут лишние. Один говорит: «…Если бы все учились музыке, разве это не настроило бы людей на мирный лад и не способствовало бы воцарению на земле всеобщего мира?»

Другой подхватывает: «Когда человек поступает не так, как должно, будь то просто отец семейства, или же государственный деятель, или же военачальник, про него обыкновенно говорят, что он сделал неверный шаг, не правда ли?.. А чем еще может быть вызван неверный шаг, как не неумением танцевать?»

Журден согласен со всеми доводами. Когда музыкант предлагает ему состав оркестра, он все одобряет, только просит добавить к обычным инструментам морскую трубу: «Я ее очень люблю, она приятна для слуха».

Он словно нарочно громоздит одну глупость на другую. Неуклюжесть, грубое невежество в сочетании с нелепыми претензиями делают из него законченный тип выскочки, новоиспеченного богатея. Он невольно напоминает тех самоуверенных, чванливых рыцарей черного рынка, что, не успев отойти от своей молочной или мясной лавки, осаждают художественные выставки, скупают мнимо роскошные издания, унизывают пальцы своих жен и подруг огромными брильянтами. С той разницей, что они вызывают смех мрачный, зловещий, тогда как господин Журден — в сущности, человек безобидный, честный купец, только с мозгами немного набекрень. Чтобы походить на аристократа и производить в свете выгодное впечатление, ему нужно научиться танцевать и изящно кланяться. Он осваивает менуэт и реверансы. Затем появляется фехтовальщик со слугой, который несет рапиры. За ним — философ. Все эти выходы служат предлогом для балетов на музыку Люлли. Разумеется, четверо учителей вступают в спор о сравнительных достоинствах их предметов и затевают драку. Учитель философии тоже в нее ввязывается. За ним и остается поле битвы. Отдышавшись и поправив воротник, он возвращается к своему великовозрастному ученику. От него господин Журден узнает, что такое гласные и согласные, как нужно шевелить губами и языком, чтобы произнести такой-то звук, и что если не говоришь стихами, значит, говоришь прозой. Господни Журден восхищается этими чудесами, о существовании которых и не подозревал. Философ помогает ему сочинить любовную записочку к одной маркизе, в которую добрый толстяк влюблен. К несчастью, этот прекрасный урок прерывается приходом

портного. Затем следует непревзойденная в своем жанре сцена. В ней достаточно было бы изменить лишь несколько слов, чтобы получился вполне современный скетч: «Портной и заказчик». Шелковые чулки очень узки? Они еще слишком растянутся. Башмаки жмут? Это господину Журдену только кажется. Будет ли новый костюм хорошо на нем сидеть?

> «Что за вопрос! Живописец кистью так не выведет, как я подогнал к вашей фигуре. У меня есть один подмастерье: по части штанов — это просто гений, а другой по части камзола — краса и гордость нашего времени».

Можно ли устоять перед такой настырностью? В этой сценке не упущена ни одна мелочь. Зарвавшийся портной и себе выкроил костюм из того куска ткани, что продал господину Журдену. Начинается церемония одевания, и подмастерья портного, понимая, с кем имеют дело, обращаются к Журдену сначала «ваша милость», потом «ваше сиятельство», а затем и «ваша светлость». Щедрость простака возрастает соответственно. Вот и повод для очередного прелестного балета. Посмертная опись мольеровского имущества сохранила для нас все детали костюма господина Журдена: «Халат из тафты в розовую и зеленую полоску, штаны красного бархата, рубашка зеленого бархата, ночной колпак… камзол зеленой тафты, обшитый кружевами фальшивого серебра, пояс, зеленые шелковые чулки, перчатки и шляпа, украшенная розовыми и зелеными перьями».

В четвертом действии, когда Журдена производят в «мамамуши», он напялит еще турецкий кафтан, тюрбан и саблю. Пока же он хочет пройтись по городу в новом наряде. Служанка Николь корчится от смеха. Госпожа Журден ворчит: «Верно, вздумал посмешить людей, коли вырядился таким шутом?»

Язык у госпожи Журден сочный, а причуды и расточительность мужа ей порядком надоели. Больше всего ее беспокоит то, что он «без ума» от Доранта — аристократа, не гнушающегося услугами, а в особенности деньгами господина Журдена. Но тот, столь же слепо, до потери рассудка влюбленный в «господина графа», как Оргон — в Тартюфа, и слышать ничего не желает:

> «Молчать! Думай сначала, а потом давай волю языку. Знаешь ли ты, жена, что ты не знаешь, о ком говоришь, когда говоришь о нем? Ты себе не представляешь, какое это значительное лицо: он настоящий вельможа, вхож во дворец, с самим королем

разговаривает, вот как я с тобой. Разве это не великая для меня честь, что такая высокопоставленная особа постоянно бывает в моем доме, называет меня любезным другом и держится со мной на равной ноге?»

Кстати появляется и сам Дорант. Он пришел якобы затем, чтобы вернуть Журдену деньги, которые брал у него взаймы; на самом же деле, чтобы выудить из него еще двести пистолей — для круглой суммы. Напрасно госпожа Журден шепчет: «Ты для него дойная корова», ее сумасбродный муженек идет за деньгами. Он ни в чем не может отказать изящному каналье-придворному. Дорант, очевидно, не обремененный излишней щепетильностью, берется посредничать между Журденом и маркизой, в которую Журден якобы влюблен. Дорант передал ей брильянт; это было нелегко, но он принимает такое участие в страсти своего друга! Господин Журден клюет на все, что ему рассказывает великолепный Дорант. Маркиза приедет в гости к господину Журдену; его дорогой друг уже обо всем распорядился для этого приема. Но Николь предупреждает госпожу Журден: «…тут дело нечисто: они что-то держат от вас в секрете».

Между тем у Журденов есть дочь, Люсиль, которая любит Клеонта, из такой же купеческой, а не дворянской семьи, как и она сама. Встреча и ссора влюбленных написаны необыкновенно живо; эта сцена словно принадлежит уже XVIII веку, перу Мариво или Бомарше. Кончается она красноречивой репликой: «Ах, Люсиль, вам стоит сказать одно только слово — и волнения души моей тотчас же утихают! Как легко убеждают нас те, кого мы любим!»

Кто это говорит? Клеонт — или сам Мольер, в ком минутная нежность Арманды вновь пробудила какую-то надежду? Клеонт просит руки Люсиль у господина Журдена, который интересуется лишь тем, дворянин ли молодой человек: отныне это единственное, что для него имеет значение. Клеонт отвечает так, как мог бы в подобных обстоятельствах ответить Мольер, да, пожалуй, и каждый буржуа в те времена:

> «Сударь! Большинство, не задумываясь, ответило бы на этот вопрос утвердительно. Слова нынче дешевы. Люди без зазрения совести присваивают себе дворянское звание — подобный род воровства, по-видимому, вошел в обычай. Но я на этот счет, признаюсь, более щепетилен. Я полагаю, что всякий обман бросает тень на порядочного человека. Стыдиться тех, от кого тебе небо судило родиться на свет, блистать в обществе вымышленным титулом, выдавать себя не за то, что ты

есть на самом деле, — это, на мой взгляд, признак душевной низости. Разумеется, мои предки занимали почетные должности, сам я с честью прослужил шесть лет в армии, и состояние мое таково, что я надеюсь занять не последнее место в свете, но, со всем тем, я не намерен присваивать себе дворянское звание, несмотря на то, что многие на моем месте сочли бы себя вправе это сделать, и я вам скажу напрямик: я — не дворянин».

Господин Журден упирается на своем. Тем бы дело и кончилось, если бы слуге Ковьелю не пришла в голову мысль подыграть безумию этого упрямца: «Тут у нас недавно был маскарад, и для моей затеи это как раз то, что нужно: я думаю воспользоваться этим, чтобы обвести вокруг пальца нашего простофилю. Придется, конечно, разыграть комедию, но с таким человеком все можно себе позволить…»

«Маскарад» — это намек на посольство от турецкого султана. Людовика XIV идея Ковьеля должна была и впрямь позабавить!

Наконец мечты мещанина во дворянстве сбываются: он получает возможность принять у себя маркизу Доримену и на деле применить свое умение кланяться. Садятся за стол. Дорант, заказывавший обед, просит извинить скромность трапезы. От его гастрономических комментариев слюнки начинают течь. У Мольера люди едят — что у писателей с их широкими умами и узенькими желудками случается не столь уж часто, а потому заслуживает упоминания. Неожиданно возвращается заподозрившая неладное госпожа Журден; она врывается к пирующим совершенно разъяренная: «Нечего сказать, нашел куда девать денежки: потчуешь в мое отсутствие дам…»

Доранту с Дорименой тоже достается. Но вот появляется хитроумный Ковьель, переодетый турком. Он называет господина Журдена дворянином и утверждает даже, что знавал его отца-дворянина. Господин Журден поражен: «Есть же такие олухи, которые уверяют, что он был купцом!»

Ответ Ковьеля просто великолепен: «Купцом? Да это явный поклеп, он никогда не был купцом. Видите ли, он был человек на редкость обходительный, на редкость услужливый, а так как он отлично разбирался в тканях, то постоянно ходил по лавкам, выбирал, какие ему нравились, приказывал отнести их к себе на дом, а потом раздавал друзьям за деньги».

Тут же Ковьель объявляет, что его послал сын турецкого султана, который хочет жениться на Люсиль. А чтобы будущий тесть был его достоин, он желает произвести господина Журдена в «мамамуши» (что значит «паладин»), самое высокое звание в

восточных странах. Церемония посвящения — это бурлескный балет, большое шуточное представление; комедия кончается танцем, в котором участвуют дети, испанцы, итальянцы, Арлекины и Скарамуши. Господин Журден все принимает всерьез.

«Ну уж другого такого сумасброда на всем свете не сыщешь!» — заключает Ковьель.

Разумеется, чтобы все были довольны, Клеонт (переодетый сыном турецкого султана) женится на Люсиль, а Дорант на маркизе Доримене.

«Мещанин во дворянстве» ничего не прибавляет к веренице мольеровских характеров, за исключением слишком уж непроходимой, неправдоподобной глупости главного героя. Влюбленные, госпожа Журден, служанка — это все уже было у Мольера. Новую нотку вносит только мошенничающий исподтишка аристократ, но это фигура заднего плана. В сущности, пьеса представляет собою фарс, хотя и замечательно сделанный. Чувствуется, что Мольер получал удовольствие, доставляя удовольствие зрителям, забавлялся сам, забавляя других. Ничто не омрачает этой комедии, каждое словечко здесь светится радостью. Неудивительно поэтому, что «Мещанин во дворянстве» имеет такой успех не только во Франции, но и в Америке, и в Советском Союзе, и в других странах, что он так легко и весело совершает свое кругосветное путешествие. Великие актеры играли господина Журдена — Рэмю, Луи Сенье — вслед за самим Мольером! Здесь есть от чего прийти в восхищение.

XXIX «ПСИХЕЯ»

Введение

«Мещанин во дворянстве» идет в первый раз в Пале-Рояле 23 ноября, а 28-го уступает место на афише «Титу и Беренике» Пьера Корнеля. Постановка пьесы Корнеля — эпизод враждебных действий между Мольером и Расином.[209] Мольер платит очень дорого за право этой постановки, как было в свое время и с «Аттилой». Это ошибка с его стороны: престарелый Корнель не может больше соперничать с Расином, который сейчас в расцвете славы и таланта. Хотя Корнель еще способен писать прекрасные стихи, что и докажет в «Психее», он совершенно отстал от моды. К тому же Труппа Короля хороша в комическом репертуаре; играть трагедии, несмотря на дарования иных своих актеров, она не умеет. Тем не менее время от времени она пытается поспорить с актерами Бургундского отеля, пересаживая на подмостки Пале-Рояля корнелевских или расиновских героев. В «Тите и Беренике» роль Домициана поручена юному Барону.

С этим связан анекдот, который рассказывает Сизрон-Риваль в своих «Литературных забавах» (1765):

> «Господин Депрео имел обыкновение различать два вида галиматьи: простую галиматью и галиматью двойную. Простой галиматьей он называл такую, автор которой понимает, что он хотел сказать, другие же не понимают; а двойной галиматьей — такую, где не могут ничего понять ни автор, ни читатели…».

В пример он приводил четыре стиха из «Тита и Береники» великого Корнеля:

> «Погибну я, мадам, но с наступленьем срока
> По-прежнему ль душа упорная жестока
> И не ушло с огнем, нет — с призраком огня
> Решение о том, что гибель ждет меня?»[210]

В этой самой трагедии Барон и должен был играть Домициана. Разучивая роль, он был несколько озадачен темнотой этих строчек и попросил Мольера, в доме которого жил, разъяснить их ему. Прочитав их, Мольер заявил, что он тоже их не понимает.

«Но погодите, — сказал он Барону, — сегодня вечером господин Корнель придет к нам ужинать, и вы сможете попросить

разъяснений у него».

Когда пришел Корнель, юный Барон бросился ему на шею, как он всегда делал, потому что любил его, а потом попросил объяснить ему эти четыре стиха, прибавив, что не понимает их. Корнель, подумав над ними какое-то время, ответил: «Я тоже не очень хорошо их понимаю; но все-таки произнеси их; тот, кто их не поймет, ими восхитится».

Сбор от премьеры составил 1913 ливров — неожиданно высокая цифра, которую можно объяснить любопытством. Но очень скоро публика убеждается, что Труппа Короля в трагедии решительно не выдерживает сравнения с актерами Бургундского отеля, несмотря на грацию и таланты юного Барона. Буало (Депрео) изощряется в остроумии по поводу этих злополучных четырех стихов. Корнель полагает, что труппа Мольера оказала его пьесе дурную услугу. Расин громко празднует победу над своим старым соперником. Тем не менее «Тит и Береника» останется на афише до пасхального перерыва 1671 года; пьеса пройдет около двадцати раз, в очередь с «Мещанином во дворянстве».

КАРНАВАЛ 1671 ГОДА

На сей раз для карнавальных празднеств Людовик XIV желает использовать свой собственный театр — давно заброшенный великолепный зал во дворце Тюильри. Он поручает Мольеру сочинить один из тех дивертисментов, что больше всего нравятся при дворе, не столько из-за текста, сколько из-за роскошных декораций и музыки — хоров и балетов Люлли. Мольер принимается за работу. Он выбирает (или король ему указывает) историю Психеи, которую уже разрабатывали Бенсерад и Лафонтен в своей «Любви Психеи и Купидона» (1669). Этот мифологический сюжет вполне может служить каркасом для готовящегося пышного зрелища, но Мольеру он совершенно чужд. К тому же и времени ему дается немного; поэтому он просит Кино написать слова для песен Люлли, а великого Корнеля — помочь с самим текстом. Великий Корнель не обижается на такое предложение, а даже спешит взяться за перо. Раз собратья считают его конченым человеком, он покажет, на что способен. И на одном дыхании старик пишет тысячу строк, которые делают из «Психеи» если не шедевр, то по меньшей мере чудо изящества. Любовные стихи, сочиненные Корнелем в шестьдесят четыре года, принадлежат к самым прекрасным в нашей литературе, и «Психею» совершенно напрасно больше не читают и не советуют читать!

Мольер пишет пролог и все первое действие, а также первые сцены второго и третьего актов. Корнель делает все остальное, за исключением песен Кино. Конечно, полного слияния двух стилей не получается. Корнель пишет по-корнелевски и как в лучшие свои времена. Мольер пробует подладиться к тону старого мастера; кое-где ему это удается, но все-таки в его части ощущается какая-то натужность. Не то чтоб ему не хватало вдохновения и пыла, напротив! Несмотря на слабое здоровье и множество тревог, хлопоты по устройству таких зрелищ необыкновенно воодушевляют Мольера. Ведь это настоящий, чистый театр, театр, свободный от всяких ограничений, — мечта каждого увлеченного своим делом актера. Но мифология — не его стихия. В этих громоздких сооружениях природе места не находится! Господина де Мольера больше интересуют люди, его современники, чем боги Парнаса. А что касается Люлли — воспользуемся случаем сказать: он сделан из того материала, который идет на флейты. Он чувствует себя легко в любом сюжете и безо всякого труда переходит от наковальни Вулкана к дуновению Зефира, от пасторали к пещерам царства мертвых и к

чему угодно, лишь бы был предлог звучать его скрипкам. Этот человек — сама музыка своего века, и одновременно — весьма ловкий делец.

Пролог, как водится, начинается реверансом в сторону Людовика XIV:

> «Пора сражений миновала.
> Король, что всех сильней,
> Уж славы чужд своей
> И мир вернул земле усталой.
> Сойди на землю, мать любви,
> И нас весельем оживи!»

Венера соглашается спуститься с небес на такое приглашение. Она жестоко разгневана. Простая смертная, Психея, своей вызывающей красотой похищает у богини поклонение людей. Венера не может этого снести и велит своему сыну Амуру наказать дерзкую девчонку.

У непозволительно прекрасной Психеи враги не только на Олимпе. Две ее сестры, Аглавра и Кидиппа, завидуют ее любовным победам. Они ищут причину такого успеха и наконец сходятся на том, что попросту Психея непристойно вешается на шею мужчинам, завлекая их надеждой и ничего не давая на самом деле. У сестриц злые языки. Появляются два друга-соперника, принцы Агенор и Клеомен. Оба они пылают страстью к Психее, но не возненавидели друг друга из-за этого; наоборот, любовь их сближает. Они открываются в своих чувствах. Психея не без юмора предлагает им взамен себя сестер. Но тут начальник стражи, Ликас, приносит дурную весть. Оракул дал королю страшный ответ: раздраженные боги требуют, чтобы Психею отвели на вершину скалы и оставили поджидать чудовищного ядовитого дракона. Сестры не слишком опечалены таким несчастьем и даже испытывают нечто, «что напоминает блаженство».

Итак, бедняжку Психею ведут на место жертвоприношения. Ее сопровождает траурное шествие (плакальщицы издают вопли отчаяния, танцовщики выражают свое безутешное горе подобающими случаю пируэтами). Вот и «внушающая ужас» пещера в глубине «мрачного скалистого ущелья». Король-отец захлебывается от рыданий. Психея, превозмогая страх, который навевают ей эти пустынные места, где она должна ждать смерти, пытается его утешить:

> «О нет, я этих слез не стою, мой отец,

И оказать должны вы им сопротивленье!
Грусть не должна смущать покоя тех сердец,
Которым вверены заботы управленья».

Не бог весть какие стихи! Король возмущается «безжалостным законом» богов, похищающих у него любимую дочь. Тщетно Психея увещевает его смириться. В тот миг, когда, если можно так выразиться, из дочери Мольера Психея готовится стать дочерью Корнеля, в ее голосе появляются корнелевские нотки:

«О, сжальтесь над моей слабеющей душою!
В минуту горести мне надо твердой стать,
А вы меня заставили страдать
Своею нежностью и добротою».

Сцена вторая второго действия: мы входим к Корнелю. Он слегка «мольеризирует», будучи достаточно искусен, чтобы справиться с переходом от одной манеры к другой. Прощанию Психеи с сестрами немного недостает живого чувства. Впрочем, единственная задача этой сцены — намекнуть, что боги, может быть, смилуются над Психеей. Избавившись от докучных сестер, Психея может отдаться страху, без стыда излить боль расставания с жизнью:

«Я наконец одна, могу сама с собою
Обдумать я судьбу ужасную свою».

У Мольера силуэт Психеи расплывался. Ее холодная, высокомерная красота не трогала сердца. Но в корнелевском мире статуя оживает, согревается, обретает человеческий голос:

«Восторги каждый шаг сопровождали мой,
Но я, пленив других, всегда была свободной
И, слушая хвалы пыланье всенародной,
Царица всех сердец, была сама собой».

Однако Психея недолго остается в одиночестве. Влюбленные в нее принцы, Агенор и Клеомен, отваживаются явиться в ужасном ущелье и готовы сразиться с чудовищным змеем, чье приближение неотвратимо. Психея велит им жить и обратить

отныне свой пламень на ее сестер, которые только того и ждут. На глазах у Агенора и Клеомена два Зефира уносят Психею, и она скрывается в облаках. Действие заканчивается интермедией, где циклопы Вулкана чеканят вазы, принесенные четырьмя феями. Интермедии занимают много места в пьесе, представление которой длится пять часов, а самого текста в ней не более двух тысяч строк.

В третьем действии Зефир дает Амуру отчет в своей службе. Он бережно перенес Психею во дворец, словно сошедший со страниц «Тысячи и одной ночи» — колонны из ляпис-лазури, большие серебряные вазы. Амур, чтобы исполнить повеление матери, принял облик человека, взрослого мужчины. Эта метаморфоза ему столь по душе, что он объявляет:

«Таким навеки оставаться
Я порешил, о мой зефир!
Амуром взрослым я назваться
Могу с тех пор, как создан мир».

Мольер играет скромную роль Зефира. Мишель Барон, уверенный в себе, в полном расцвете своих семнадцати лет, — бога Амура. Он продолжает:

«Младенчество достойно сожаленья,
Меня оно выводит из терпенья,
И уж пришла пора мне стать большим».

Это больше чем изящный намек; это признание, чуть ли не прямо требующее не снисходительности, но восхищения зрителей. И действительно, в этот вечер Мишель Барон покорит все сердца, пожнет все лавры и завоюет себе место в сонме великих актеров. Мольер знает, чего стоит этот мальчик. Он попросил старого Корнеля вставить в свой текст эти строчки как знак благожелательности к Мишелю. Его дружба всегда внимательна и деятельна. Барон — Амур произносит странные слова, тоже звучащие неожиданно искренне; такой искренности Мольер, конечно, не мог предвидеть!

«Что говорить о том? Зефир! Ты видишь сам —
Психея всех милее и чудесней.
На небе, на земле, скажи, известна ль нам
Краса, которая приятнее очам,
Краса, которая казалась бы прелестней?»

Психею играет Арманда. На ней «юбка золотой парчи, отделанная тремя рядами серебряных кружев, с вышитым корсажем и рукавами, украшенными чистым золотом и серебром, другая юбка серебряной парчи, обшитая спереди кружевами чистого серебра, шелковая мантия, отделанная такими же кружевами…» (Опись 1673 года).

Одним словом, она ослепительна, и к тому же — очаровательна. Роль Психеи как нельзя лучше подходит к ее такой юной и хрупкой фигурке танагрской статуэтки. Ей тоже предстоит пережить великий день своей жизни. Ее движения, переливы голоса вторят Амуру — Барону. В этот счастливый миг Арманда и Мишель образуют идеальную пару; они слишком молоды, чтобы выйти из роли, когда упадет занавес.

Но вернемся к пьесе. Психея не понимает, зачем Зефир принес ее в этот дворец. Она еще не может поверить в милосердие Венеры и молит о смерти, которая избавила бы ее от мучительного ожидания:

«Не заставляй страдать, терзай меня скорее,
Чудовище, спеши меня пожрать!
Коль гибнуть я должна, ужель сама я змея
Должна для этого искать?
Вот жизнь моя, — возьми же, не жалея,
То сердце, что ты должен растерзать.
Уже устала я рыдать
Над бедной участью моею,
Уже устала умирать —
Теряю силы и бледнею».

Впрочем, очевидно, что этой трепещущей жертве грозит совсем другая смерть. Что должны были об этом думать зрители 1671 года? Появляется Амур. Вздохи Психеи наполняются иным смыслом:

«Я тотчас, видя вас, совсем спокойной стала,
Забыла о конце своем,
Моей былой тоски как будто не бывало,
И холод жил моих согрела кровь огнем…
…Гляжу — и хочется мне с вами дольше быть,
Такая в вас очарованья сила.
И я могла б сказать, что я вас полюбила,
Когда бы знала я, что значит полюбить.

Не отвращайте взор: он сердце мне пронзает,
Он полон нежности, горяч он и влюблен,
Внушенный им огонь и сам он разделяет».

Амур корит ее за то, что она так долго чуждалась любви. Он объясняет ей, что теперь она несет наказание за свою холодность. Но Психея в восторге от этой «сладкой казни». Тогда Амур открывает свою страсть, но хочет победить Психею одним обаянием, а не божественной властью. Он ставит такие условия:

«Мое вы узнавать не тщитесь имя, званье
И края этого названье —
Все это вы узнаете потом».

Психея больше не принадлежит себе, она на все согласна:

«За вами следовать — вот вся моя отрада:
Других желаний мне не надо».

Она только просит позволить ей в последний раз повидаться с отцом и сестрами, чтобы рассеять их скорбь, — ведь гибель ее мнимая. Амур колеблется, внезапно охваченный ревностью:

«Покуда солнца луч целует вас в висок
И ваши волосы ласкает ветерок
С такою нежностью — я негодую.
Мне ненавистен воздух сам,
Который вы вдохнули с наслажденьем.
Ревную я к одежд прикосновеньям
И к воздыхающим устам,
И доставляет мне мученье
Мысль, что вы преданы неведомым мечтам…»

Психея отвечает в том же духе. Это прелестный любовный дуэт. В шестьдесят четыре года (да еще в те времена!) — какая молодость души! Милый старый Корнель! Правда, он легко воспламеняется, а к Арманде питает «безграничное уважение»: что это значит, можно догадаться.

После того как Амурчики и Зефиры попели и попрыгали вволю, появляются сестры Психеи, чтобы ее погубить. Они прилетают на колеснице Зефира. Дворец, куда они попадают,

вызывает их зависть. Аглавру и Кидиппу все эти чудеса «приводят в возмущенье». Они досадуют, что Психея не в могиле, и злобно изыскивают средство нанести ей решающий удар, что для их низких сердец означает — разрушить ее счастье. Этот прекрасный возлюбленный, этот могущественный принц, владеющий такими сокровищами, — кто он? Как его зовут?

«Вы любите его, и он вас любит страстно,
Вам мил он, вы ему милее всех сейчас,
И ваше счастье было бы прекрасно,
Когда б вы знать могли того, кто любит вас».

Психея противится, как умеет:

«Не все ль равно, кто он? Ко мне он полн вниманья;
Чем дольше он со мной, тем больше он влюблен;
Готов предупреждать он все мои желанья,
И прихоти мои — ему закон.
Мне непонятны ваших чувств терзанья,
Когда мне весь дворец прекрасный подчинен».

Одна из гнусных баб намекает, что милый друг может и перемениться в чувствах, что, возможно, он уже женат, чем и объясняется такая подозрительная скромность. Это колдун, который развеет в прах подаренный Психее дворец, когда ее ласки ему наскучат. Завистницы уносятся на облаке, но они успели посеять семена смятенья в сердце Психеи. Возвращается Амур, еще более нежный и нетерпеливый. Он удивлен холодностью Психеи, ее печалью. В конце концов она признается:

«Вы любите меня, я обожаю вас;
Вы сердце мне зажгли, душа полна сейчас;
Блаженство высшее вдыхаю,
Но, к горю своему, кого люблю — не знаю».

Амур пытается уклониться от ответа:

«Когда б подозревать могли вы о несчастьях,
Какие на себя готовитесь навлечь!»

И наконец раскрывает свою тайну:

«Так слушайте. Я бог, сильнейший из богов,
Властитель на земле и царь средь облаков.
И воздух и вода в моей единой власти.
Ну, словом, я — Амур, я — бог любовной страсти».

Допытываясь, кто он такой, Психея нарушила обет: она теряет возлюбленного. Гонимый прочь Судьбой, Амур расправляет крылышки и улетает. Дворец и сад исчезают. Психея остается одна, на берегу ревущего потока. Она хочет броситься в воду, но речной бог ее останавливает, утешает и советует бежать от гнева Венеры. Венера вне себя от ярости, прежде всего потому, что ее сын попался в сети любви к этой смертной. Она увлекает Психею за собой.

Четвертая интермедия позволяет использовать декорации Аида, пылившиеся в дворцовых запасниках: огненное море, волны которого непрерывно бушуют; оно окружено горящими развалинами; посреди волн — дворец Плутона. Психея пересекает огненное море в ладье Харона, а вокруг поют и скачут фурии и бесы.

Трогательные жалобы Психеи изливаются в гибких и плавных стихах:

«Морей подземных волны и пещеры,
Где, ненависть питая к свету дня,
Мегера[211] с сестрами живет, лишь зло храня,
Где Иксион,[212] где Тантал,[213] где виперы,[214]
Где мук ужасных явлены примеры,
В местах, где все терзается, стеня, —
Найдется ль боль, которою Венера
Наказывает за любовь меня?»

Она вздыхает, вспоминая возлюбленного:

«…горя моего
Мне тяжесть тем сейчас сильнее
И тем мученье нелегко,
Что от меня он далеко…
…Мои мученья он, наверно, разделяет;
Узнав тоску мою, и сам страдает он;
Мое волнение его смущает;
Любви законам сам он, верно, подчинен.
Пусть виновата я и пусть Венера злится —
Опора мне лишь он, к нему душа стремится.

Среди опасностей, сужденных мне опять,
Он верен нежности, что страсть ему внушила,
И жизнь мне возвращает с новой силой,
Когда приходится мне умирать…»

Посреди адских мучений, на которые обрекла ее Венера, Психея встречает Агенора и Клеомена. Принцы умерли от любви к ней. Они бросились со скалы, когда увидели, что она исчезла. Они ни о чем не жалеют, только жаждут, чтобы Амур поскорее явился за Психеей. Что он и делает, желая вырвать ее у своей мстительной матери. По счастью, Юпитер склоняет слух к мольбе Амура. Чтобы успокоить Венеру, он причисляет Психею к бессмертным и тем делает возможным ее брак с Амуром. Психея восклицает:

«Вновь с вами мне судьбой даровано свиданье!»

Амур отзывается эхом:

«Вы наконец моя, души моей желанье!»

Как положено, все завершается апофеозом, где соединяются песни и танцы богов, муз, полишинелей, шутов и воинов Марса.

СОБРАНИЕ ТРУППЫ 15 МАРТА

«Психея» идет впервые 17 января 1671 года. Успех потрясающий. Он повторяется и на представлении 19 января, устроенном для папского нунция и посла Венецианской республики. Весь Париж говорит о «Психее» и стремится на нее попасть. «Газет де Франс» восхваляет «великолепие декораций, прелесть сюжета, искусность музыкантов».

Мишель Барон очаровал всех придворных красавиц, Арманда — всех маркизов. Они и друг друга очаровали. Молодость, горячность чувств кружит им головы и заставляет забыть, чем они обязаны Мольеру. Но Жан-Батист воспринимает новую неверность Арманды как будто спокойнее, чем прежде. Он не лишает юного Барона своей дружбы. Он знает, что влюбленные на самом деле не любят друг друга, что эта связь — только краткая вспышка страсти. А может быть, он просто смирился с этим, как и со многим другим. Или тут примешивается иное: зная любовное легкомыслие Мишеля, он верно угадывает, что Арманда, в свой черед обманутая и покинутая, вернется к старому мужу за утешением. Несмотря на все разочарования, надежда еще теплится в сердце этого человека… Разумеется, слухи об этой истории ползут по Парижу, и каждый мстит, как может. Использованы они и в пасквиле «Знаменитая комедиантка», где будет дана грязная, оскорбительная для Мольера версия событий. А в остальном — все замечательно. Людовик XIV потратил целое состояние: более двухсот тысяч ливров, но не жалеет о том. Он доволен своими актерами и выражает это тем, что увеличивает им пенсию до 7000 ливров в год. Деньги льются рекой, и поскольку зрители Пале-Рояля тоже требуют «Психею», почему бы не поставить ее и там? Для такого случая решено перестроить зал, который станет тогда, без сомнения, лучшим в столице.

Лагранж в своем «Реестре» дает отчет об этом экстренном собрании труппы:

> «В воскресенье 15 марта нынешнего 1671 года, прежде чем закрыть театр, труппа постановила переделать внутреннее устройство зала, который первоначально был построен наспех и неосновательно… Все обсудив, труппа решила перестроить помещение целиком, прежде всего — его остов, сделать театр пригодным для разных машин, поправить все ложи, амфитеатры, скамьи и балконы, как в том, что относится до столярных работ, так и в обивке, украшениях и

удобстве; сверх того, сделать другой потолок надо всем залом, который до сего числа, 15 марта, был покрыт лишь большим куском синего холста, подвешенным на веревках. Было решено также расписать вышесказанные плафоны, ложи и амфитеатры и все, что касается до украшения зала, где пристроен третий ярус лож, коего до тех пор не было… Согласно вышесказанному решению труппы, работы по перестройке и украшению вышесказанного зала начались 18 марта, то есть в среду, и кончились в среду 15 апреля нынешнего года. Всего расходы составили… 1989 ливров 10 су».

Возвращаются актеры Итальянской комедии. Они будут играть в обновленном Пале-Рояле в очередь с мольеровской труппой; справедливость требует, чтобы они взяли половину расходов на себя.

В этом месте «Реестра» есть и еще одна интересная подробность. Труппа не просто решает возобновить «Психею» и ставить отныне «всевозможные представления, как простые, так и с машинами», но и создает постоянный оркестр из двенадцати скрипок и хор. Как только кончаются работы в Пале-Рояле, то есть с 15 апреля, актеры начинают готовить машины, декорации, все необходимое для «Психеи», которую Лагранж называет «Большим представлением». Набирают музыкантов. По этому поводу Лагранж дает любопытное пояснение:

> «До сих пор музыканты и музыкантши не желали показываться публике; они пели на театре в ложах с решетчатыми загородками. Но это препятствие удалось устранить, и с помощью небольших затрат нашли людей, которые согласились петь на театре с открытыми лицами и одетые как актеры».

Это еще одно мольеровское сценическое нововведение.

Люлли обеспокоен быстротой, с которой преображается Пале-Рояль (у труппы Мольера есть чем платить; она вправе требовать, чтобы работы были закончены безотлагательно!), этим оркестром, этим хором. Не станет ли Пале-Рояль таким же соперником для только что созданной Оперы, каким он стал для Бургундского отеля?

Не окажется ли под угрозой положение, которого Люлли достиг к Париже, его всемогущество в том, что касается музыки? Он не забыл, что король назначил его суперинтендантом музыки. С этих пор он предпринимает всякие закулисные шаги, чтобы расширить свои привилегии, добиться от Людовика XIV

настоящих полномочий. То обстоятельство, что Мольер — его друг, не смущает Люлли; этот флорентиец не мучается угрызениями совести, когда задеты его интересы. Мольер слишком доверчив и слишком честен, чтобы почуять, откуда ветер дует. Люлли — не только его старый товарищ, но и его должник.

В конце предыдущего года (14 декабря 1670 года) Мольер одолжил Люлли 11000 ливров, которые нужно будет выплачивать в виде ежегодной ренты в 550 ливров. Люлли купил участок в приходе Святого Рока, на углу улиц Пти-Шан и Святой Анны. Там он выстроит себе дом. И несмотря на этот долг, он не остановится перед тем, чтобы причинить Мольеру серьезные неприятности, а деньги вернет только в августе 1673 года, Арманде в руки.

XXX «ПЛУТНИ СКАПЕНА»

«ПЛУТНИ СКАПЕНА»

Пока идут приготовления к «Психее», Мольер сочиняет «Плутни Скапена». Его тревожит прием, который окажут «Психее» зрители в Пале-Рояле, где она неизбежно пойдет в менее великолепной, несмотря на все затраты, постановке. На всякий случай, чтобы подстраховаться, он вновь обращается к фарсу, берет старую свою вещицу «Горжибюс в мешке» (просто сюжетную канву, по которой импровизировали его былые товарищи в скитаниях по стране), с легким сердцем грабит Ротру и Сирано де Бержерака — и пишет «Плутни Скапена». В этой пьесе он собрал все фарсовые ситуации, все буффонады, все приемы, трюки и хитрости жанра и сделал из такой пестрой груды образцовую в своем роде комедию. Превзойти его здесь уже никто не сможет. Интрига тут очень сложная и неправдоподобная. Но это не имеет значения, главное — стремительный ритм действия, точнее — искрометный темперамент Скапена. А теперь можно перейти и к самой пьесе.

Аргант и Жеронт возвращаются из путешествия. Аргант — отец Октава; он не знает, что у него есть дочь Зербинетта. Жеронт — отец Леандра; он не знает, что у него есть дочь Гиацинта. За время их отсутствия Октав и Леандр наделали глупостей. Октав женился на Гиацинте, невзирая на то, что она бедна, а у него самого ни гроша за душой. Леандр влюбился в Зербинетту, молоденькую цыганку. Узнав, что их отцы возвращаются, юноши приходят в отчаяние и просят помощи у слуги Скапена, ловкого плута — по крайней мере так он себя рекомендует. Он немного не поладил с правосудием, которое с ним плохо обошлось; при каких обстоятельствах, он не уточняет. Поэтому он колеблется, впутываться ли ему в новую историю. Но соблазн велик, и тщеславие берет верх над осторожностью. Неискушенность, наивность, беспомощность молодых людей вызывают его жалость, заставляют взяться за дело. Обращаясь к слуге Октава, Сильвестру, он говорит:

> «И только-то? Что же вы оба растерялись из-за таких пустяков? О чем тут говорить? Ну не стыдно ли тебе, Сильвестр? Не справишься с такой малостью. Ведь этакая дубина! Перерос отца с матерью, а не можешь пошевелить мозгами, придумать какую-нибудь ловкую штуку, вполне позволительную хитрость для поправки наших дел. Эх, досада берет на дурака! Да если бы мне, в мое время, привелось околпачить наших стариков, уж я

бы обвел их вокруг пальца! Бывало, еще мальчишка, от земли не видать, а сколько я выкидывал всяких фокусов!»

Вот этот славный плут — скорее амплуа, чем характер — и будет движущей пружиной пьесы. Главные же ее герои — не более чем марионетки, милые или смешные; Скапен забавляется, дергая их за веревочки. Он громоздит одну выдумку на другую, морочит стариков-отцов, сам попадает в им же подстроенную ловушку. Оба старика — скряги. Скапен выманивает у них деньги, необходимые для влюбленных, а затем и согласие на две свадьбы. Все эти события от начала до конца совершенно невероятны, но разворачиваются стремительно. Старому Арганту Скапен рассказывает фантастическую историю: у нежной Гиацинты есть брат, сущий головорез, который согласится на расторжение брака Октава с его сестрой, если получит кругленькую сумму. Но Арганту требования «головореза» кажутся непомерными, он предпочитает судиться. Скапен отговаривает его. Для Мольера это повод обрушиться на судейских. Малопривлекательные фигуры блюстителей закона уже показывались в его пьесах (в «Тартюфе», в «Мизантропе»), но лишь мельком. В «Плутнях Скапена» он больше распространяется на эту тему, нападки становятся прямыми и беспощадными. Это полный перечень грехов, своей резкостью несколько выпадающий из общего тона пьесы, скорее, развлекательной:

«Что вы это говорите, на что решаетесь! Да вы посмотрите, что в судах делается! Сколько там апелляций, разных инстанций и всякой волокиты, у каких только хищных зверей не придется вам побывать в когтях: приставы, поверенные, адвокаты, секретари, их помощники, докладчики, судьи со своими писцами! И ни один не задумается повернуть закон по-своему, даже за небольшую мзду».

Аргант упрямится: «Желаю судиться!» Тогда хитрый слуга затрагивает чувствительную струнку:

«Да ведь чтобы судиться, тоже нужны деньги. За составление протокола нужно платить, засвидетельствовать подпись — тоже, за доверенность — платить, за подачу прошения — тоже, адвокату за совет — платить, за обратное получение документов — платить, суточные поверенному — платить. Надо платить и за консультацию, и адвокатам за речи, и за

снятие копии. Надо платить и докладчикам, и за определение, и за внесение в реестр, и за ускорение дела, и за подписи, и за выписки, и за отправку, да еще взяток сколько раздадите. Отдайте вы ему эти деньги — и дело с концом».

Жеронту Скапен рассказывает, что Леандр очутился на галере в руках турок, которые хотят получить за него выкуп. Такой уловкой он вырывает у скряги пятьсот экю. Но этого ему мало; он пугает Жеронта «головорезом» — братом Гиацинты, заставляет его спрятаться в мешок и изо всех сил колотит по мешку палкой. Жеронт высовывает голову из мешка, распознает проделку Скапена и клянется, что отправит его на виселицу. Скапен, впрочем, благополучно выпутывается из этого дела; и могло ли быть иначе? Тут обнаруживается, что Жеронт в Таренте вступил в тайный брак, от которого родилась дочь. Это и есть Гиацинта, приехавшая с матерью в Неаполь как раз на поиски отца. В первом акте мать умирает. Затем об этом больше не вспоминают… У Арганта, оказывается, тоже есть дочь, но ее, увы, в младенческом возрасте украли цыгане: это Зербинетта. Отныне ничто не препятствует тому, чтобы Октав оставался супругом нежной Гиацинты, а Леандр женился на милой Зербинетте. В такую счастливую минуту появляется Скапен. У него повязка на голове, и он притворяется умирающим. Как тут не простить его плутней? Все это не имеет значения: мы в далеком Неаполе, созданном чистым вымыслом. Слова льются, как звуки гитары. Ничего не надо принимать всерьез — разве что тираду про адвокатов и судей.

НЕ УЗНАЮ В МЕШКЕ…

Пьеса идет в Пале-Рояле 24 мая 1671 года. Зрители принимают ее сдержанно, и вскоре приходится снять ее с афиши. Причины этого трудно понять — здесь все выверено и рассчитано, чтобы комедия понравилась публике. Возможно, дело отчасти в самом Мольере. Он очень утомлен, но все-таки не хочет отказаться от роли Скапена, которая требует большого запаса физических сил. А Мольеру приходится щадить себя. Поэтому мы вправе предположить, что эту роль Мольер «не дотянул», что на его игру было тяжело смотреть. Буало уже предупреждал его — осторожно, по-дружески, — что лучше бы покинуть сцену: «Довольствуйтесь сочинительством и предоставьте театральные занятия кому-нибудь из ваших товарищей. Это принесет вам большее уважение публики, которая будет смотреть на актеров как на ваших поденных работников, а актеры, которые недостаточно вам послушны, лучше почувствуют ваше превосходство».

Но Мольер не может уйти из театра. Часы, проводимые на подмостках, в общении со зрителями, — единственные, когда он дышит полной грудью. В них смысл и оправдание его жизни, они вознаграждают его за все остальное. На сцене он испытывает такое острое наслаждение, такой подъем всех чувств, что забывает о своей болезни, о страхах, которые она внушает и которые становятся все более отчетливыми. Неотвратимая развязка его подстерегает; он это знает — но не желает с этим считаться.

Буало настаивает на своей правоте. Он пишет:

> «Не узнаю в мешке, где скрыт Скапен лукавый,[215]
> Того, чей «Мизантроп» увенчан громкой славой».[216]

Потомки не согласятся с этим суждением. По подсчетам Сильвии Шевалле, с 1671 по 1965 год «Плутни Скапена» выдержали 1289 представлений. Для сравнения: «Урок женам» прошел за то же время 1512 раз, а «Смешные жеманницы» — 1300.

Но пока у нас — 1671 год, и актеры не скрывают своего разочарования. К счастью, «Психея», которую так нетерпеливо ждала публика, спасает положение. Премьера в Пале-Рояле, в полностью обновленном зале, состоялась 24 июля. На спектакль стекаются восторженные толпы парижан. Такое пышное зрелище

для них в новинку. Представьте себе, что Комеди Франсез переносит на свою сцену какую-нибудь грандиозную феерию из театра Шатле: примерно то же самое и попытался сделать Мольер, и попытка удалась! Пьеса идет с неизменным успехом до 25 октября. Однако неожиданное обстоятельство едва не разрушает все. В сентябре Арманда заболевает, и так серьезно, что опасаются за ее жизнь. Ее на ходу подменяют Жанной Боваль. Эта болезнь заставляет легкомысленную Арманду немного призадуматься. Молодая женщина, покинутая молодым возлюбленным, бросает благодарные взгляды на старого мужа. Он, конечно, не так привлекателен, как Амур — Барон, но и не так эгоистичен. Арманда оценила его внимательные заботы, его сдержанность, чуть тронутую грустью, его деятельную доброту. Она чувствует, что Мольер еще любит ее, несмотря на все ее провинности. Здесь залог сближения между супругами, которое всячески поощряется их друзьями: Буало, Миньяром, другими. В минуты, когда он свободен от обязанностей актера, режиссера, директора группы, Мольер садится подле Арманды; он пишет какие-то сцены из «Ученых женщин»…

«ГРАФИНЯ Д'ЭСКАРБАНЬЯС»

В ноябре Месье женится вторым браком на принцессе Палатинской. Она слывет завзятой театралкой. Его величество Людовик XIV желает поразить ее, попотчевав самым лакомым блюдом французской кухни. Мольер сочиняет «Ученых женщин» (это известно, он заранее испросил авторскую привилегию) — ну так что же? Король велит ему заняться очередным зрелищем: он хочет видеть балет и новую комедию. Мольер — актер короля; для него не может быть ни малейших отговорок, и он берется за дело. Текст, который он спешно рифмует, чтобы сделать рамку для «Балета балетов», утерян. Новая комедия, также написанная на скорую руку, — это «Графиня д'Эскарбаньяс», на которой не стоит задерживаться. И на сей раз Мольер роется в своих провинциальных воспоминаниях и извлекает на свет ангулемскую графиню — что-то вроде уцененной Селимены из «Мизантропа». Эта захолустная дворяночка побывала в Париже, и по той причине, что ее принимали в нескольких второсортных салонах, вообразила себя великосветской дамой. Ее послушать, так в столице ее ждал табурет, полагающийся герцогиням. К тому же она помешалась на приличиях, как их понимали в XVII веке. Для пущей комичности ее речь, одновременно надменная и жеманная, уснащена простонародными выражениями; иные из них и поныне бытуют в Ангулеме. Графиня в восторге от того обстоятельства, что ее милостей домогаются трое поклонников: виконт, кропающий стишки, член суда Тибоде, также не чуждый музам (впрочем, сельским!) и сборщик податей Гарпен. Как и подобает жеманнице, графиня не знает, на ком остановить свой выбор. Ей бы хотелось, чтобы ее обожатели совершили ради ее прекрасных глаз путешествие по карте «Страны Нежности». Но виконт ее не любит, он питает тайную страсть к Жюли. Что же до члена суда и сборщика податей, то они про эту карту слыхом не слыхивали и идут к цели напрямик, хотя и разными путями. В конце концов графиня выходит замуж за члена суда — за неимением лучшего и «для того, чтобы всех взбесить».

Пьеса идет впервые в Сен-Жермен 2 февраля 1671 года, с прологом и интермедиями, одна из которых — пастораль. До возвращения труппы в Париж 7 декабря «Графиню д'Эскарбаньяс» несколько раз играют при дворе. Во вторник 9 февраля 1672 года Мольера снова вызывают в Сен-Жермен. Актеры должны сыграть «Графиню» еще семь раз, но 17 февраля Мольеру приходится спешно вернуться в столицу. В Пале-Рояле пьеса пойдет лишь 8 июля 1672 года как заключительная часть программы — ведь в

ней только одно действие. Со дня премьеры до 1965 года она выдержит 625 представлений.

РОВНО ЧЕРЕЗ ГОД, ДЕНЬ В ДЕНЬ…

Мадлена Бежар, старый друг, не была занята ни в «Плутнях Скапена», ни в «Графине д'Эскарбаньяс». Она ушла из труппы по невыясненным до конца причинам. Возможно, что в течение 1671 года здоровье ее внезапно пошатнулось; а может быть, Мадлена почувствовала приближение старости. И ушла сразу же, не дожидаясь, пока будет слишком поздно. Во всяком случае, к концу года она так больна, что хочет привести в порядок свои дела. 9 января 1672 года, «на ложе болезни», она диктует завещание. Душеприказчиком она назначает господина де Шатофора, королевского советника, а в случае его отказа или смерти — другого королевского советника, Шарля Карде. Через несколько дней она делает приписку к завещанию, меняющую некоторые распоряжения. В феврале ее состояние ухудшается. Мадлена сознает, что умирает, и зовет священника, чтобы примириться с богом. Перед соборованием она подписывает отречение от актерского ремесла (этот документ хранится в Национальном архиве). Такое условие ставит церковь, не изменившая своего отношения к людям театра.

Мадлена умирает 17 февраля. Труппа Короля в это время (с 9 февраля) в Сен-Жермен, куда ее вызвал Людовик XIV для новой серии представлений «Графини д'Эскарбаньяс». Мольер спешит в жилище Мадлены — пятый этаж дома Брюлона, на площади Пале-Рояль. Мы не знаем, успел ли он застать ее в живых, или опоздал. В четверг 18 февраля идет заупокойная служба по умершей. 19 февраля с разрешения архиепископа Парижского ее тело везут на катафалке с площади Пале-Рояль в церковь Святого Павла. Разрешение было получено легко, поскольку Мадлена письменно отреклась от своего ремесла. И все же в книге церкви Сен-Жермен-л'Осеруа она значится «королевской комедианткой». В тот же день ее хоронят на кладбище церкви Святого Павла, где она построила склеп в 1670 году, когда умерла ее мать, Мари Эрве. Мольер, конечно, присутствовал на церемонии. Его подпись осталась на свидетельстве о похоронах, рядом с подписью хромого Бежара. С Мадленой уходит первая любовь и едва ли не целая жизнь, прожитая вместе в нежной дружбе, взаимном доверии, борьбе и радости. К счастью, у него остается Арманда. Кончина Мадлены их еще больше сближает. Но и он скоро уйдет из жизни: ровно через год, день в день, после той, кто своим терпением, верностью и мужеством умела быть ему настоящей женой. Арманда ею станет лишь после его смерти; но вдовы, даже самые примерные, не могут дать того счастья, в котором

отказывали мужьям при жизни. И все их добродетели уже ни к чему.

XXXI «УЧЕНЫЕ ЖЕНЩИНЫ»

Гримаре пишет по поводу «Ученых женщин»: «Про эту комедию говорили, что она суха, скучна и годится лишь для людей книжных». Он приводит разговор двух придворных, злословящих насчет пьесы:

> «— Какое мне дело, — воскликнул господин маркиз де***, — до смешного педанта? Разве может такая фигура занять мое воображение? Если Мольер хочет доставить мне удовольствие, пусть примется за придворных.
>
> — Откуда он выкопал, — подхватил господин граф де ***, — этих глупых женщин, над которыми трудился так прилежно, словно это достойный предмет? Тут нет ничего забавного ни для придворного, ни для простолюдина».

И Гримаре рассказывает такую странную историю. Во время первого представления Людовик XIV будто бы вздумал поразвлечься тем, что не стал аплодировать: ледяное молчание двора. А на следующий вечер король объявил, что комедия превосходна и пришлась ему очень по вкусу:

> «Мольер только того и ждал, будучи уверен, что суждение короля знатоки одобрят, а другие ему подчинятся. И потому он, не сомневаясь в успехе, 11 мая 1672 года поставил пьесу в Париже».

В действительности премьера состоялась не при дворе, а в Пале-Рояле, в пятницу 11 марта. Сбор был велик — 1735 ливров, так что после ежегодного перерыва, 29 апреля, пьеса пошла снова. Со дня первой постановки до 1965 года ее сыграли 1743 раза: немного больше, чем «Мнимого больного» (1735 представлений) и немного меньше, чем «Мизантропа» (1891). Что до ледяного приема в первый вечер, то если король не брезговал развлекаться за счет вельмож, он едва ли стал бы это делать в ущерб приближенным, тем более — Мольеру. Впрочем, ничто не подтверждает достоверности этого анекдота, который благожелатели и собратья не преминули разнести по Парижу.

Донно де Визе пишет в своем «Галантном Меркурии»: «Знаменитый Мольер не обманул надежд, которые заронил в нас четыре года назад, пообещав представить в Пале-Рояле в

совершенстве отделанную комическую пьесу своего сочинения».

Мы не можем утверждать на этом основании, что Мольер потратил на «Ученых женщин» четыре года. Тем не менее очевидно, что эта пьеса не из тех, которые писались на скорую руку, импровизировались на ходу по королевскому приказу. У Мольера на сей раз было достаточно времени. Он долго обдумывал характеры, чеканил стихи, отсекая в них все лишнее. Это подтверждается и тем обстоятельством (мы о нем уже упоминали), что Мольер испросил привилегию на издание пьесы задолго до ее постановки. Но плодом такой тщательности в работе оказалось совершенство, которое вредит жизненной правде. Действующие лица здесь — законченные сценические персонажи, выверенные до последней мелочи, а не человеческие существа с их колебаниями и противоречиями. Если угодно, почти аллегорические фигуры, как было и в «Скупом». Но Скупой в кульминации пьесы ускользает от Мольера, живет собственной жизнью, думает сам за себя и выходит за пределы очерченного для него круга. В «Ученых женщинах» каждый послушно разыгрывает свою роль. Ученые женщины, равно как и остроумцы, которые их навещают, и служанка Мартина, и мягкотелый Кризаль, ничуть не меняются, не развиваются в ходе пьесы. Они говорят только то, что им положено говорить, чего от них ждут, — ничего больше. Силуэты намечены уверенной рукой, но застыли на месте, как на академической картине. Мольер здесь превзошел самого себя, это правда. Но персонажи расположены так — здравомыслящие по одну сторону, сумасбродные по другую, — что комедия похожа на словесный балет. Здесь и проповеди читают, и безумствуют слишком последовательно. В «Смешных жеманницах» было больше огня и движения. Тем не менее у Мольера уже такой опыт, что «Ученые женщины» не только восхищают знатоков, но и забавляют неискушенных зрителей комичностью ситуаций, контрастом между иными колкими репликами и тяжеловесными сентенциями добряка Кризаля.

Правду сказать, замысел автора здесь ухватить не так легко, как кажется. С одной стороны, Мольер действительно рисует карикатуру на синего чулка своего времени — в пару к жеманнице. В XVII веке претензии на изысканность стиля были столь же распространены, как претензии на ученость. С другой стороны, он сводит счеты не только со лжеучеными, но и с двумя прециозными рифмоплетами. Такая двойная мишень несколько затемняет смысл пьесы, которая называлась изначально «Триссотен» (а могла бы с тем же правом называться «Смешные педантки»). В самом деле, не очень понятно, что же, собственно,

знают эти дамы (всего понемножку, в итоге очень мало), но зато очевидно, что они помешаны на грамматике, чистоте языка и философствовании, презирают семейную жизнь, но обожают галантное любезничанье; все это, в сущности, очень близко к смешным жеманницам. Есть и еще один источник недоразумений, по крайней мере для зрителей XVII века. Мольеровские ученые женщины — из буржуазной среды, что несколько предвосхищает ход событий. Буржуазные дамы поддадутся страсти к познаниям лишь в следующем столетии, под влиянием энциклопедистов. В царствование же Людовика XIV синие чулки — сплошь аристократки. Между тем Кризаль, без сомнения, — один из тех хорошо знакомых Мольеру солидно обеспеченных буржуа, которые и не помышляли о дворянстве. Более того, он совершенно не стремится к восхождению своего семейства по социальной лестнице, что было свойственно людям его звания. Напротив, он отстал от века, с тоской вспоминает отцовские времена и озабочен только своим обедом. Интересы у него ограниченные, весь его горизонт замыкается горшком, в котором кипит суп. Поэтому непонятно, где он нашел такую жену, как Филаминта, и почему его сестра Белиза тоже бредит пауками и философией. Все это очень неправдоподобно — особенно если поместить комедию в контекст эпохи, — и даже непростительно, но мольеровское мастерство заставляет забывать о таких вещах. Белиза почти безумна. Филаминта восхищается идеями Платона, но при всем том остается грубой, сварливой бабой; за изящными речами у нее скрывается самое невоспитанное поведение. Это она мужчина в своем доме, которым управляет деспотически, как то бывало во многих буржуазных семьях с улицы Сент-Оноре и окрестностей Рынка. С той только разницей, что при таких возвышенных чувствах она не может править домом здраво. Но упрямства ей не занимать, а с мужем она обращается как со слабоумным. Благодаря такой двойственности она, безусловно, самый живой, во всяком случае, самый живописный персонаж в пьесе. У этой четы две дочери, Генриетта и Арманда. Генриетта пошла в отца. Она любит Клитандра, молодого человека, добродетельного и благоразумного, как и она сама. Мечты у нее скромные:

> «Но что в мои лета есть лучшего на свете,
> Чем привязать к себе согласием своим
> Того, кто любит сам и мной в ответ любим…»

Арманда — достойная дочь своей матери. Она увлечена философией и презирает «материю и чувственное тело»:

«О мысли низменной ваш говорит ответ.
Каким ничтожеством вы в мире слыть хотите,
Чтоб замыкаться так в своем семейном быте!»

Но Генриетта достаточно проницательна, чтобы разгадать тайные побуждения сестры. Арманда сама влюблена в Клитандра, но отпугнула его своей надменностью и ужимками (надо полагать, желая заставить его попутешествовать по Стране Нежности). Тогда Клитандр перенес свою любовь на Генриетту, которая ему гораздо ближе. Ревнивая Арманда пытается разлучить сестру с Клитандром. Философия дает ей лишь минутную отдушину для чувств, которые она в себе подавляет. Она слепо подражает матери и тетке — ее собственный ум под поверхностным слоем разрозненных и плохо усвоенных сведений остается нетронутым.

Генриетта договаривается с Клитандром, как действовать дальше, упрашивая его быть снисходительным к бредням Филаминты и Белизы. Клитандр хочет начать с тетки, чтобы привлечь ее на свою сторону. Белиза — старая дева весьма распространенного типа. Она воображает, что все мужчины вожделеют к ее прелестям и ей приходится оборонять свою невинность от бесконечных посягательств; она постоянно разыгрывает роман в духе мадемуазель до Скюдери. Клитандр признается ей в своей страсти к Генриетте. Старая чудачка ни минуты не сомневается, что это только искусная уловка, чтобы скрыть другую страсть. Такой остроумный прием приводит ее в восторг, она ничего подобного не читала в романах. Как ни отнекивается Клитандр, ее не собьешь: это к ней обращены все нежные слова, это по ней томится молодой человек. Ее братья, Арист и Кризаль, говорят о браке между Клитандром и Генриеттой. Белиза подслушивает их беседу и, на верху блаженства, открывает им тайну Клитандра. У него совсем не Генриетта на уме. Генриетта для него только «игрушка», «предлог»… Братья пытаются ее урезонить:

«Химерам вы, сестра, давайте меньше веры».

Она только раздражается:

«Химеры! Значит, я химерами полна?
Химеры! От химер лечиться я должна?
Химерам этим всем я радуюсь без меры,
Да мне и невдомек, что у меня химеры!»

Разделавшись с этой помехой, братья возвращаются к брачным планам. Арист, зная, чего стоит власть Кризаля в доме, советует брату поговорить с женой: «Ее согласие не худо получить…» Кризаль, как все слабодушные в подобных случаях, надувает щеки и хорохорится:

«Полно! На себя беру я это дело.
Не бойтесь — за жену я отвечаю смело».

Тем не менее он готовится к разговору с Филаминтой не без тревоги, которую актер должен передать. Он попадает в неподходящий момент. Его грозная супруга разъярена. Она только что выгнала Мартину, старую служанку. Кризаль пробует защищать Мартину, но с каждым словом голос его звучит все более робко. В присутствии Филаминты он размягчается, как воск на огне. В чем же провинилась бедная служанка? Разбила дорогую вазу, не уберегла от кражи серебряное блюдо? Была уличена в предательстве? Если бы дело было в этом!

«Она осмелилась с бесстыдством беспримерным,
Уроков тридцать взяв, мне словом диким, скверным
Нахально ранить слух — одним из тех как раз,
Что запрещает нам строжайше Вожелас».

Если б такие речи шли от кого-нибудь другого, Кризаль бы просто расхохотался; а тут он только воздевает руки к небу.

Кризаль отсылает служанку со всей мягкостью, на какую он способен. Он надеется, что, когда буря утихнет, все уладится само собой. Он не может сдержать бушующего в груди гнева, но все-таки ему хватает осторожности, чтобы обратить свои упреки к Белизе, а не к Филаминте:

«Пусть Вожеласом бы она пренебрегла,
Лишь помнила б закон здорового стола».

Он распаляется, как все слабые люди, доведенные до крайности, у которых слова бегут впереди мысли:

«Вас солецизм[217] гневит, как грех недопустимый,
А в ваших действиях могли б их тьму найти мы».

Впрочем, он не уточняет, что именно имеет в виду, и, наверное, не смог бы это сделать: в конце концов, Белиза — только жертва своих любовных мечтаний, в худшем случае — тех же комплексов, что и у ее племянницы. Чтобы не навлечь на себя гнева жены, эта тряпка Кризаль винит сестру в возвышенном сумасбродстве, царящем в доме: всех соседей пугает астрономическая труба; слуги наблюдают за движением луны и звезд, но не следят за тем, что делается на кухне; им велят читать, и, уткнувшись в книги, они сжигают жаркое; двери всегда открыты для Триссотена и других вздорных болтунов; единственная служанка убереглась от этой заразы, старается угождать хозяину — и вот ее выгоняют, потому что она говорит не так, как Вожла. Что до книг, Белизе вполне хватило бы одного Плутарха — «тот хоть толст, для брыжей славный пресс». Это тот Плутарх, которого Мольер видел в Обезьяньем домике и куда Мари Крессе клала брыжи Жана II Поклена. Для отставшего от века Кризаля идеальная жена — та, которая достаточно умна, чтобы отличить штаны от куртки, читать не умеет, а досуг тратит на шитье приданого для дочек.

Выплеснув свой гнев в лицо сестре, Кризаль пробует заговорить с Филаминтой о замужестве Генриетты. Но супруга уже выбрала зятя себе по сердцу — это несносный Триссотен. Когда Арист расспрашивает брата, чем закончилась его беседа с женой, Кризаль признается в своем замешательстве. Арист:

> «Вам с вашей мягкостью разделаться пора бы.
> Мужчина ль вы? И как могли вы стать так слабы,
> Чтоб, полную во всем жене давая власть,
> Так под ярмо ее безропотно подпасть?»

Кризаль обнаруживает всю свою безвольную рыхлость. Ему ничего не нужно, кроме покоя — душевного и физического. Главная его забота — чтобы суп и жаркое были готовы вовремя. Напрасно Арист увещевает его быть мужчиной:

> «Из жены — я прямо вам скажу —
> Трусливо создали себе вы госпожу».

Кризаль соглашается, что у Филаминты нет особых достоинств, что она лишь злоупотребляет его «кротостью». Он даже храбрится: «Мужчиной наконец я сделаюсь для всех!» Но ясно, что бедняга неспособен исполнить свое решение.

В III действии появляется Триссотен, который схож

одновременно и с Маскарилем из «Смешных жеманниц», и с Тартюфом. С той разницей, что Маскариль — обобщенный портрет остроумца, а Тартюф — квинтэссенция ханжи, тогда как Триссотен списан с натуры. Мольер просто-напросто нарисовал портрет Котена, члена Академии, светского аббата, прециозного литератора и ученого педанта (он знал древнееврейский, древнегреческий и древнесирийский). Мольер взял «Сонет принцессе Урании на ее лихорадку» и эпиграмму «О карете цвета сливы, подаренной одной из моих знакомых дам» из книжечки «Галантные сочинения» этого аббата в кружевах. Так весело Мольер мстит за памфлет Котена, направленный против него и Буало. В первоначальном варианте этого героя как будто звали Трикотен, а потом Мольер переименовал его в Триссотена («тройного дурака»). После смерти Котена по Парижу будет ходить такая «эпитафия»:

> «Чем Котен и Триссотен
> Различаются? Котен —
> Этот помер. Ну а тот,
> Он, бессмертный, не помрет».[218]

Точно так же Вадиус — не кто иной, как Менаж, альковный поэт, соперник Котена в прециозных салонах и неутомимый охотник за пенсиями. Чтение сонета и эпиграммы Триссотена, восторги, вздохи и суждения дам очень напоминают сцену с мадригалом из «Смешных жеманниц». Но появление Вадиуса-Менажа и стычка двух бумагомарак вносят нечто новое. Осыпав друг друга цветами лести, они начинают ссориться из-за сонета к Урании, который Вадиусу показался «чистым вздором», и ведут себя, как торговцы с Рынка:

> «Триссотен. Стихокропатель вы, литературный вор!
> Вадиус. Вы рыночный рифмач, поэзии позор!
> Триссотен. Тряпичник вы, пачкун, копист чужой тетради!
> Вадиус. Болван!»

После этой перепалки и бегства Вадиуса Филаминта переходит к делу, которое ее занимает: выдать Генриетту замуж за Триссотена. Но Генриетта не отступается от своей любви к Клитандру, хотя Арманда увещевает ее повиноваться родителям, как подобает молодой девушке. Отныне мотивы поведения Арманды ясны: она раскаивается, что оттолкнула Клитандра, и сознает, что испытывает к нему весьма живые чувства. Первая ее

мысль — настроить мать нужным образом:

«На вашем месте я, поверьте мне, никак
Ему бы не дала вступить с сестрою в брак.
Надеюсь, мне никто не нанесет обиды,
Решив, что я свои преследую здесь виды…»

И она прибавляет коварно:

«Ему прочла поэм я ваших тьму,
И ни одна из них не нравится ему».

А ведь во втором явлении третьего действия, когда Триссотен просит Филаминту прочитать свои стихи, она отвечает:

«Нет у меня стихов, но вот теперь как раз
План Академии я нашей написала.
Хотите, глав шесть-семь я вам прочту сначала?»

Мольер просто забыл об этом…

Затем Арманда пробует попытать счастья с Клитандром, вернуть его, и, разыгрывая свою последнюю карту, доходит до того, что предлагает ему себя — изящным языком, но, по существу, совершенно непристойно:

«Что ж, если, не придав моим словам цены,
Желанья грубые насытить вы должны,
Раз могут сохранить в вас верность без предела
Лишь узы плотские, одни лишь путы тела, —
Заставлю я мой дух, коль разрешит мне мать,
На это ради вас свое согласье дать».

Беседа Клитандра и Триссотена превращается в обмен колкостями, а Мольер пользуется этим случаем, чтобы еще раз обрушиться на пишущую братию:

«И каждый из троих несчастных этих ждет —
Раз напечатан он и втиснут в переплет, —
Что будут на него смотреть как на персону,
Что сможет он пером решать судьбу короны…»

Несколько неожиданный выпад — ведь исходит он, в конце концов, тоже от писателя. Но при более внимательном чтении становится ясно, что Мольер имеет в виду не настоящих писателей (то есть тех, чьи сочинения действительно самобытны и потому в какой-то мере обогащают культуру), а поденщиков пера, паразитов столь же самоуверенных, сколь бездарных, живущих как раз за счет подлинных творцов.

Вадиус мстит Триссотену, сообщая Филаминте, что его соперник домогается лишь ее богатства, а сама Генриетта ему вовсе на нужна. Он посылает Филаминте книги, в которых не поленился отметить места, украденные Триссотеном. В ответ на происки Вадиуса Филаминта немедленно решает, что свадьба состоится в тот же день. Не очень понятно, чем вызвана такая спешка, — ведь саму Филаминту эти нападки не задевают. Так же неясно, почему она непременно желает выдать за Триссотена Генриетту, тогда как другая ее дочь, Арманда, как будто тает от восхищения перед педантом. Объяснение можно искать в ее тяжелом нраве — если не в тупости и упрямстве.

Тем временем Кризаль приводит нотариуса, чтобы составить брачный контракт Генриетты и Клитандра. Появляется Филаминта, подталкивая вперед избранного ею жениха. Разгорается общая ссора.

Кризаль, на которого сыплются градом проклятия жены, готов уступить. Его спасает Арист. Он приносит два дурных известия: Филаминта проиграла процесс, а люди, которым Кризаль вверил свое состояние, обанкротились. Филаминта принимает несчастье стоически. Но у Триссотена иное отношение к делу. Эта возвышенная душа вовсе не стремится к браку с бесприданницей. Он откланивается и уходит, а Клитандр предлагает разделить то немногое, чем он владеет. Разумеется, новости оказываются ложными, и все кончается свадьбой. Кризаль может тешить себя мыслью, что одержал победу:

> «Ну, сударь, делайте, что я вам предписал:
> Составьте нам контракт, как я вам указал».

А ведь он едва не принес любимую дочь в жертву своей трусости.

XXXII НЕПРИЯТНЫЕ ПРОИСШЕСТВИЯ И СУДЕБНЫЕ ДЕЛА

Введение

Ежегодный перерыв начинается на сей раз 5 апреля. Лагранж записывает, что за сезон 1671/72 года он получил 4233 ливра. Эта цифра свидетельствует о процветании труппы, которая, как мы помним, взяла на себя (правда, наполовину) расходы по перестройке Пале-Рояля. Актерам пришлось также сделать немалые затраты на постановку «Психеи» — всего она обошлась в 4359 ливров, включая сюда шелковые чулки для танцоров и музыкантов и вино, выпитое на репетициях… Кроме того, труппа выплатила особое вознаграждение своему «музыкальному руководителю». Но послушаем Лагранжа:

> «Пока шла эта пьеса, господин де Бошан получил в вознаграждение 1100 ливров за балеты и музыку, не считая 11 ливров в день, которые труппа платила ему за то, что он *отбивал такт музыки,* а также занимался балетами».

Когда 30 апреля театр открывается снова, в труппе двенадцать пайщиков: Мольер, Лагранж, Латорильер, Юбер, Дюкруази, Дебри, Барон и Боваль (этот последний получает половину пая); женщины — мадемуазель Мольер, Дебри, Эрве, Боваль, Лагранж (она взята на полпая и с условием платить гажисту Шатонёфу, как Боваль должен платить пожизненную пенсию Бежару). 25 апреля 1672 года Лагранж обвенчался в церкви Сен-Жермен-л'Осеруа с Мари Рагно де л'Этан. Мари сразу же приняли в труппу, но на полпая. Отныне ее называют мадемуазель Лагранж.

А теперь нужно снова вернуться к Люлли. Мы уже рассказывали, как он был обеспокоен работами в Пале-Рояле. Успех «Психеи» — зрелища, которое, в сущности, уже приближается к опере, — тем более его тревожит. Он не может допустить, чтобы в Пале-Рояле шли «всевозможные представления», особенно музыкальные драмы, и чтобы таким образом он, великий Люлли, превратился в простого помощника Мольера. Впрочем, изворотливости ему не занимать. В 1669 году некий аббат Перрен получил королевскую грамоту на создание «Академии музыки». Затем эти права переходят к интенданту музыки при Месье, Анри Гишару. Люлли добивается такой привилегии для себя и присоединяет к ней пустячную фразу, невинную приписку: ни одно представление, сопровождаемое более чем двумя музыкальными номерами и более чем двумя

инструментами, не может состояться без его письменного разрешения. Логично, не правда ли? Люлли — королевский суперинтендант музыки; чтобы исполнять свои обязанности, он должен обладать соответствующими полномочиями, правом контроля. Удовлетворяя просьбу Люлли, Людовик XIV не может знать, что музыкант метит прежде всего в Мольера и его чудесный новый театр. Но Мольер предпринимает ответные шаги. Вместе со своими главными актерами (Лагранжем, Латорильером, Дюкруази, Дебри, Юбером, Бовалем и их супругами) он подает в Парламент жалобу, чтобы приостановить действие королевского указа, «разрешающего одному только Батисту, сьеру д'Илье и проч., устраивать танцы, балеты, игру на лютнях, теорбах, скрипках и всяких музыкальных инструментах и воспрещающего всем прочим их устраивать и исполнять без его воли и согласия…».

Не доверяя судейским, Мольер обращается к королю, который существенно ограничивает привилегии «Батиста». Отметим, что в мольеровской жалобе Люлли назван просто по имени. При дворе его иначе и не называли, из презрения ли или из фамильярности; к нему относятся почти как к слуге. С Мольером такого себе не позволяли.

Итак, в этой войне первое сражение Люлли проиграл, но побежденным он себя не признает. Бедный Мольер, конечно, может заказать музыку к «Графине д'Эскарбаньяс» Марку-Антуану Шарпантье. Но он слабеет, худеет, задыхается и тешит себя напрасными надеждами на выздоровление. Он помирился с Армандой, и это еще ухудшает дело. Он теперь недолго протянет. И не успевает он умереть, как «Батист» отыгрывается. 30 апреля 1673 года он добивается запрета для драматических трупп иметь в своем составе более чем двух певцов и шестерых музыкантов. Эти несуразные привилегии будут подтверждены в 1675 году, затем в 1682-м.

Больше того, в мае 1673 года «божественный Батист», на вершине королевской милости, получает в свое распоряжение театр Пале-Рояля. Так решается спор между великим покойником и заурядным дельцом от музыки. Действительно, кто такой Люлли в конечном счете по сравнению, скажем, с Марком-Антуаном Шарпантье или Мишелем-Ришаром Делаландом? Он скорее обаятелен, чем глубок; конечно, не лишен таланта, но главные его свойства — доступность для публики и жеманность. Его музыка воскрешает роскошную обстановку Версаля, пышность его балов и приемов, но не передает сильных страстей, потаенных порывов человеческого сердца; ее прозрачность — не от проникновения в суть искусства, а от виртуозной техники,

приспособленной к произведениям «на случай», ко вкусам средних слушателей, а не подлинных ценителей. Здесь нигде не прикоснешься к тайне творчества, не почувствуешь трепета великой души — что так явственно слышится у Моцарта сквозь все изящные завитки и манерные улыбки. А Люлли был не более чем музыкальным историографом царствования Людовика XIV.

НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ СЧАСТЬЯ

Мольер на пороге смерти, но полон замыслов и надежд. Всяких забот Жану-Батисту хватает, но он легко с ними справляется, потому что счастлив. Это счастье совсем не похоже на те громкие победы, блистательные триумфы, о которых он, может быть, и мечтал когда-то. Это скромное, хрупкое счастье, и берет он его с той осторожностью зрелых людей, где больше робости, чем скептицизма. Мольер не может поверить до конца, что Арманда к нему вернулась, и тем более, что она вернулась насовсем. Удар по самолюбию, который нанесла ей краткая связь с ветреным Мишелем Бароном, и недавняя болезнь заставили ее немного образумиться; но Мольер не забывает, что она еще молода, по-прежнему красива и изящна, что по всему складу души она капризна и непостоянна. Он до тонкости постиг человеческую природу и теперь стал достаточно проницателен и терпим, чтобы понять: Арманда не встретила еще того единственного в ее жизни мужчину, кто смог бы безраздельно завладеть ею, кому она отдала бы всю себя. А Мольеру достается чувство почти нежное, сродни женской жалости к великому человеку, с которым так жестоко и несправедливо обходится судьба. К тому же доброжелатели составляют заговор, чтобы примирить супругов. В том, как Мольер принимает эти дружеские хитрости, есть что-то очень смиренное и трогательное. Но он всегда был открыт для радости, и, когда жизнь улыбается ему, он тоже отвечает ей улыбкой. Его сердце еще молодо, еще способно любить, даже если взамен он получает только призрак любви. Долгие годы они с Армандой жили врозь, встречаясь только в театре, пользуясь каждый полной свободой. Теперь у них снова общая спальня, и образ жизни Мольера совершенно меняется. Если он и не обманывается больше насчет душевных качеств Арманды, она все же остается для него привлекательной и желанной. И вот он разом отбрасывает свою молочную диету, забывает все предписания врачей, ест мясо, пьет вино, чтобы подкрепить силы — в ущерб здоровью. Обильные трапезы словно подхлестывают его, но ускоряют развитие недуга. Он думает, что излечился, а на самом деле дни его сочтены. От этой новой близости с Армандой родится ребенок, зачатый между двумя приступами лихорадки человеком истощенным, измученным болезнью. Но какая радость, когда Арманда признается ему, что беременна! Здесь для Мольера последний источник гордости: ведь это его сын, в котором он будет жить и после своей смерти. Какие он лелеет мечты! Но свидетельств о них нет, и нам

остается только горько пожалеть о таких зияниях, провалах в истории его жизни. И все-таки его настроение вычитывается из документов, относящихся к тем дням. Он улаживает свои дела и дела жены с такой бодростью и веселым азартом, которые позволяют угадать, в каком радужном свете он видит будущее. Он одержим жаждой деятельности: это случается с чахоточными, когда болезнь вступает в последнюю фазу. Они торопятся жить — а жить им остается несколько месяцев; их охватывает какое-то душевное неистовство, исступление. Так происходит и с Мольером, которому плотные и пряные блюда, крепкие вина дают на минуту обманчивое ощущение здоровья.

Судите сами: 29 марта 1672 года он подает жалобу на Люлли и добивается ограничения непомерных привилегий, которые угодливый и ловкий «Батист» выманил у Людовика XIV.

30 марта ему удается получить постановление суда, обязующее синдика[219] де Вивье выплатить 3200 ливров Арманде как главной наследнице Мадлены Бежар. С 1658 года Мадлена тщетно пыталась вернуть эту сумму от своего должника — некоего Баратена, королевского советника и сборщика податей из Монтелимара. По этому поводу тянулись процессы в Ниме и Париже. Теперь Мольер берет дело в свои руки. Он добивается нового решения суда, подтверждающего постановление от 30 марта и дающего право на принудительное его исполнение. Взыскать эти 3200 ливров Мольер поручает мэтру Франсуа Куафье, называющему себя королевским судебным исполнителем. Мы увидим, как непорядочно будет себя вести Куафье, считающийся другом семьи.

12 апреля Мольер приходит к соглашению с зятем, Андре Буде, и невесткой, Мари Майар, действующими от имени своих детей, относительно дома покойного Жана II Поклена «Под образом святого Христофора», что стоит на Рынке. Этот дом остается неделимым имуществом, но псевдорента в 550 ливров, учрежденная для Рого, порождает серьезные осложнения. Рого был, конечно, только подставным лицом. Мольер обязуется выплачивать вымышленную ренту и накопившуюся по ней задолженность; за это он будет получать плату от жильцов дома.

26 июля он заключает с Рене Бодле, портным и камердинером королевы, арендный договор на квартиру в доме по улице Ришелье, в приходе Святого Евстахия. Эта квартира просторнее, чем прежняя, на улице Сен-Тома-дю-Лувр, и лучше подходит к образу жизни Мольера, преуспевающего писателя. Бывший обойщик обставляет и отделывает ее с любовью, думая только об Арманде, заботясь только о том, чтобы новое жилище было ее достойно.

Упомянутый Куафье, чье имя значится в брачном контракте Женевьевы Бежар и д'Обри и которому поручено заняться должником Мадлены, злоупотребляет доверием Мольера. Пользуясь своими полномочиями, он распоряжается этими деньгами в собственных интересах и пытается присвоить всю сумму. 29 октября Мольер подает на него жалобу. В ходе расследования выясняется, что Куафье уже не судебный исполнитель, никаких полномочий у него нет и действует он как частное лицо. Королевский прокурор требует его ареста.

ПЬЕР-ЖАН-БАТИСТ-АРМАН

Такая лихорадочная деятельность неумолимо подтачивает здоровье Мольера. Но он не ограничивается приведением в порядок своих дел, заботами о предстоящем переезде, а еще и пишет «Мнимого больного». Название это красноречиво, оно бросает свет на тайные движения души тяжело больного человека, пытающегося обмануть самого себя. Но в августе ему все-таки приходится остановиться. Немногословный Лагранж записывает, что Мольеру нездоровится. Но великая радость поднимает его с постели. 15 сентября у него рождается долгожданный сын. Арманда разрешается от бремени накануне переезда, то есть на улице Сен-Тома-дю-Лувр, — на улицу Ришелье семейство Мольера еще не переселилось. По одной гипотезе, ребенок родился в доме Лагранжа. Во всяком случае, крестят его только 1 октября. К этому дню родители уже живут на улице Ришелье. Обряд крещения происходит в церкви Святого Евстахия. Младенец получает имена крестного отца (и отца крестной матери, Пьера Миньяра) и своих родителей, что довольно необычно: Пьер-Жан-Батист-Арман. Крестный отец — Пьер Буало, сьер де Пюиморен, королевский советник, главный хранитель столового серебра и интендант мелких расходов его величества; это брат Никола Буало. Крестная мать — Катрина-Маргарита Миньяр, дочь художника Пьера Миньяра, Но слабенькому ребенку не суждено жить. Он умирает 11 октября, двадцати семи дней от роду. Хоронят его 12 октября. Мольер погружается во мрак; он знает теперь, что сына у него не будет. После него останется только маленькая Эспри-Мадлена.

СКАНДАЛЫ И БЕСПОРЯДКИ

Мы уже говорили не раз и скажем снова, не боясь повторяться: одна из задач всей жизни Мольера состояла в том, чтобы снять клеймо отщепенства с актерской профессии, внушить уважение к театру. Ему это удалось далеко не в полной мере, о чем свидетельствуют два случая, выбранные нами среди многих, зачастую более серьезных, происшествий подобного рода потому, что они приходятся как раз на последние месяцы жизни Мольера.

9 октября 1672 года «несколько пажей и ливрейных лакеев» затевают драку в театре. Мольер подает жалобу только 14 октября, потому что в промежутке умирает его сын. В то воскресенье актеры короля ставят «Графиню д'Эскарбаньяс» и «Любовь-целительницу». Во время представления второй пьесы, в которой занят Мольер, на сцену летит зажженная трубка, и игра на время прерывается. Затем паж, одетый в желтую ливрею, избивает неизвестного человека палкой или тростью. На его сторону становятся другие пажи и какой-то молодой человек в черном бархатном камзоле и шляпе с белым пером. Как полагают, эти сорванцы — из дома герцога Антуана до Граммона, маршала Франции и начальника французской гвардии. На сцене среди других вельмож — королевский прокурор в своей мантии. Он считает нужным вмешаться: «Господа, — говорит он, — негоже учинять беспорядки в столь уважаемом месте, как Пале-Рояль». Убедившись, что увещевания никакого действия не оказывают, он переходит к угрозе: «Господа, я пожалуюсь маршалу до Граммону!» Шиканье и свист пажей. Присутствующий тут Буало де Пюиморен взывает: «Господа, подумайте, что перед вами королевский прокурор! Ведь он судья!» Пажи и юноша с белым пером кричат: «Нет у нас судей, нам на них плевать!»

По этому поводу подается жалоба, ведется расследование — и так далее. Но это еще не более чем мальчишеское озорство. 13 января 1673 года играют «Психею». В партере появляются полсотни вооруженных людей, явно намеревающихся устроить скандал. Латорильер бежит за Жаном Давидом, королевским советником, комиссаром и судебным следователем из Шатле, чтобы тот составил протокол в случае беспорядков. Жан Давид отправляется в Пале-Рояль, поднимается на сцену и удостоверяет, что, как только открылся занавес, эти вооруженные люди начали шуметь и топать ногами. В ту минуту, когда опускается машина с Венерой и хор поет: «Сойди на землю, мать любви!», в зале раздаются крики, сопровождаемые «топаньем ног» и «оскорбительными песенками». По совету комиссара Латорильер

предлагает возмутителям спокойствия вернуть им деньги за билеты. Он говорит, что если они не желают «прекратить бесчинство», занавес будет опущен. Те отвечают: «Плевать нам на деньги, не нужны они нам… Пусть начинают комедию, мы хотим повеселиться за наши денежки!»

Представление «Психеи» возобновляется и дальше идет уже гладко. Но вот как в царствование Людовика XIV обращаются с актерами первой труппы Парижа — немногим лучше, чем с балаганными зазывалами на ярмарке! Когда гаснут свечи Пале-Рояля и Мольер возвращается в свои роскошные апартаменты на улице Ришелье, ему есть над чем поразмыслить.

XXXIII ДОМ НА УЛИЦЕ РИШЕЛЬЕ

Введение

С 1672 года двор все чаще перебирается в Версаль. Король окончательно там обоснуется в 1682 году. Он никогда не любил Парижа. Ему нужен свежий воздух, простор, да и воспоминания о Фронде не изгладились из его памяти. Он побаивается парижан, насмешливых, непостоянных, от которых каждую минуту можно ждать опасной вспышки гнева. В Лувре или Тюильри король рискует оказаться во власти мятежа. А Версаль далеко от Нотр-Дам. В случае необходимости там всегда успеешь принять должные меры. Иначе Лувру придется снова стать тем, чем он был во времена Людовика XIII: главной королевской крепостью, своего рода военным лагерем, где звучат трубы, громко стучат сапоги, меняются караулы. Придворные чувствуют себя неуютно в такой суровой обстановке. Они поглощены любовными интригами и развлечениями. Поэтому так продолжительны наезды в Сен-Клу, Сен-Жермен-ан-Лэ, Шамбор и Фонтенбло. Но неутомимый король посреди всех удовольствий не забывает о делах. Напротив, он работает очень упорно, деля свое время и силы между заседаниями кабинета и аудиенциями. Министры совещаются каждое утро, с десяти часов до полудня, а иногда и еще раз после обеда. Досуг посвящается прогулке, визитам, охоте, которой Людовик отдается со страстью и без устали, как все Бурбоны. После ужина — концерт, спектакль или игра в карты.

Игра становится общественным бедствием. Одни разоряются, по легкомыслию и тщеславию ухудшают свое и без того тяжелое положение. Другие беззастенчиво их обирают. Самые знатные дамы плутуют, не испытывая ни малейших угрызений совести. Король закрывает на это глаза и сам показывает дурной пример. Маркизы и герцоги, барахтаясь в денежных затруднениях, пускаясь иной раз в сомнительные предприятия, забывают о своем достоинстве и своих обязанностях. Придворный этикет становится все более строгим. Сильные личности растрачивают себя в мелочном соперничестве, опускаются до роли простых статистов. Король правит один. Пагубные азартные игры, дорогостоящие развлечения, железный распорядок, превращающий каждый день в пышный спектакль, погоня за деньгами и милостями, — все это развязывает ему руки. И со своей точки зрения, с точки зрения собственного царствования, он прав, поступая подобным образом. Но он не отдает себе отчета в том, что, лишая аристократию былой силы и значения, он разрушает само здание монархии, подрывает основы режима. Когда в следующем столетии разразится революция, вельможи

побегут за границу, но короля, за редкими исключениями, защищать не станут. Поднимутся за него в бой и будут раздавлены крестьяне, мелкие провинциальные дворяне, а не командоры ордена Святого Людовика, не высшие сановники. Богатства, накопленные банкирами и дельцами, еще более жестокими к народу, чем владетельные особы прежних времен, колеблют традиционную сословную иерархию. Король, чья казна, несмотря на предприимчивость Кольбера, в плачевном состоянии, нуждается в этих людях, унижается до того, что заискивает перед ними. Пропасть между бедными и богатыми катастрофически увеличивается. Рабочий, имеющий, правда, кров и стол, получает сорок ливров в год, работая по десять часов в день; а маркизы щеголяют в камзолах, на которых только отделка и бриллиантовые пуговицы стоят тысячи ливров.

Людовик XIV многое понимает — гораздо больше, чем полагает злоязычный Сен-Симон, — но опасности, таящейся в таком контрасте, он не почувствовал. Он содействовал возвышению буржуазии по соображениям финансовым и политическим. Народ — крестьяне, рабочие — остается за пределами его попечений. Людовик XIV не знает простого люда и не ищет связей с ним, как то делал его дед Беарнец.[220] Подобно большому художнику, он создал свою великолепную сказочную вселенную (что, конечно, тоже есть способ служить государству), замкнулся в ней и смотрел на мир только сквозь искажающую призму придворной жизни. Еще в большей степени это было свойственно Людовику XV, а кончилось с туманными розовыми мечтаниями Людовика XVI. Людовика XIV же только неудачи и бедствия конца его царствования заставили отказаться от иных иллюзий и на миг приоткрыли ему истинное положение вещей. Его суровость в последние годы отчасти, может быть, и объясняется тревогой о собственном спасении.

ПАРИЖ

Странный век, у которого за величием скрывается такая нищета: кружева и шелка — и ужасающая нечистоплотность; колонны и мрамор — и настоящие вонючие клоаки! Парижане, как и король, мечтают только об одном: вдохнуть глоток свежего воздуха, прогуляться под деревьями, пешком или на лошади, полежать на берегу речки. Здания и памятники, оставшиеся от той поры, не могут дать точного представления о Париже при Людовике XIV. Город сохранил еще крепостные стены и рвы, от которых поднимаются тошнотворные испарения. Вокруг города разбросаны густонаселенные, грязные, глухие предместья. Внутри городских стен теснятся дома, по большей части пятиэтажные, с островерхой крышей, деревянные, кирпичные или глинобитные, реже — каменные. Надо всем этим возвышаются шпили сотни церквей, четко вырисовываясь на фоне зеленых холмов. Улочки узкие, кривые, темные, точно такие, какими они были и в средине века. Градостроительские преобразования Генриха IV не были продолжены. Эти улицы, переулки и тупики тонут и грязи и всяких отбросах. Париж Великого века весь «унавожен», как говорили в те времена. Высокие сапоги, портшезы, кареты, верховые лошади, а то и носильщики с добрыми горожанами на спине — все годится, чтобы уберечь чулки и одежду от грязи. Мусор просто сбрасывают с городских стен; кучи его гниют вокруг столицы, окружая ее зловонным кольцом. Но, несмотря на всю эту вонь, грязь, завалы, люди высыпают на улицу с первыми теплыми днями и проводят там как можно больше времени. Ведь в домах — зачастую ветхих, жалких лачугах — такая теснота! У буржуа обычно по несколько комнат, из которых по крайней мере одна, парадная, — светлая и чистая; но наемные рабочие и слуги ютятся в крохотных каморках, темных закоулках, загроможденных всяким хламом, в глубине узких, мрачных, сырых дворов. Зато тут и там высятся дворцы с гербами на фронтонах, с железными решетками на дверях и окнах. Улицы представляют собой зрелище занимательное, оживленное и полное контрастов. С убогой одеждой бедняков, с лохмотьями бесчисленных нищих перемешиваются роскошные камзолы аристократов, мундиры солдат, яркие платья дам, серые, коричневые, белые одеяния и квадратные шапочки монахов. Проезжает карета с лакеями на запятках, рядом с ней гарцуют несколько всадников. Огромные телеги, нагруженные дровами или мешками с зерном, загромождают путь. Щелкают кнуты. Перебраниваются возчики. Породистые кони танцуют на месте от

нетерпения, их подковы высекают искры из булыжников. Широкоплечие носильщики портшезов бегут трусцой, сталкиваются друг с другом. Повсюду раздаются шутки, громкий смех. Но гомон внезапно стихает и все опускаются на колени, когда появляется священник с крестом и колокольчиком, в сопровождении мальчиков-служек. Ему уступают дорогу: человек умирает и ждет последних утешений религии. С наступлением ночи толпа рассеивается; в лавках закрываются ставни; двери запираются на тройной засов; шум смолкает, воцаряется тишина. По пустынным и темным улицам скользят тени воров и девок. Случается, что какой-нибудь дворянин или буржуа возвращается домой в такой час; тогда его провожают факелоносцы и вооруженные слуги. Только состоятельные люди могут позволить себе задерживаться где-то допоздна. Напрасно Людовик XIV велел установить пять тысяч фонарей, положив начало уличному освещению. Безопасности от этого не прибавилось, все равно приходится запираться в своем доме очень рано. Зато с рассветом все на ногах. Кто может, старается выбраться в сад Тюильри, в Булонский лес или в Венсен, а самые богатые в Кур-ла-Рен, излюбленное место свиданий; а его величество отправляется подышать воздухом в рощах Версаля или на лужайках Сен Жермен.

ДОМ БОДЛЕ

Вот в такой обстановке, на этих торговых улочках в сердце Парижа, среди этих людей, ремесленников и дворян, солдат и носильщиков, водоносов с медными флягами за спиной, зазывал, воров, зевак и нищих, и жил Мольер. Но он бывает и при дворе, и в гостиных вельмож, и в салонах любителей поэзии; поэтому мы вправе сказать, что ему были знакомы едва ли не все слои тогдашнего общества. Он испытал на себе всю тяжесть житья в тесноте, прежде чем смог снять удобную квартиру. Мольер не был отшельником, его «башня из слоновой кости» — не кабинет, уставленный книжными шкафами с красивыми томами ин-кварто, а весь Париж, и прежде всего — окрестности Рынка. Он родился на улице Сент-Оноре, ненадолго, в пору Блистательного театра, перебрался в квартал Маре, но по возвращении из провинции поселился на Школьной набережной, потом жил на площади Пале-Рояль, улице Сен-Тома-дю-Лувр, улице Сент-Оноре и снова на улице Сен-Тома-дю-Лувр, прежде чем обосноваться на улице Ришелье.

Арендный договор от 26 июня 1672 года с Рене Бодле, портным королевы, свидетельствует, что речь идет о просторном и удобном помещении, ничуть не похожем на те убогие жилища, о которых мы только что говорили. Впрочем, документ этот скуп на подробности, и составить по нему точное представление о квартире трудно:

> «Три малых погреба или два больших, по выбору нанимателя; кухня, конюшня, где вышесказанный наниматель может держать лошадь, когда ее заимеет, второй и третий этажи, четыре антресоли над первым этажом, половина чердака, что над четвертым этажом, и каретный сарай; двор и колодец в совместном пользовании, отхожее место».

Опись, сделанная после смерти Мольера по просьбе Арманды нотариусами де Бофором и Левассёром, перечисляет разнообразные предметы — мебель, утварь, одежду, белье — с юридической дотошностью. И все же по этому перечню трудно угадать, что в какой комнате стояло, и восстановить в точности, как выглядело последнее жилище Мольера. Не забудем, что нотариусы пришли в дом, где все неизбежно было вверх дном после недавней кончины хозяина. К тому же Арманда с маленькой Эспри-Мадленой сразу же перебралась к сестре,

Женевьеве Бежар, только что вышедшей во второй раз замуж за Жана-Батиста Обри. Она забрала с собой свои вещи и драгоценности. Наконец, семейство Мольеров переехало на улицу Ришелье только в начале сентября и, может быть, к моменту составления описи еще не устроилось как следует.

Красивый дом, построенный в 1658 году, имеет в ширину по фасаду 6 туаз (11,5 метров). Он состоит из основного здания и двух крыльев, выходящих на сады Пале-Рояля; между ними двор, который замыкается стеной. Над антресолями еще три этажа и чердак; крыша черепичная, свинцовая водосточная труба. Этот дом стоял на месте нынешнего дома № 40 по улице Ришелье.

Убранство кухни, расположенной на первом этаже, вообразить легко. Тут огромные медные чаны, сковороды, кастрюли и горшки, глиняная и оловянная посуда, подсвечники, столы и полки — все то, что так любил рисовать Шарден и что под его кистью из низменно-полезного превращалось в поэтическое. Оловянных блюд и тарелок так много, что нотариусы запишут только их общий вес: восемьдесят фунтов; это тоже говорит о достатке в доме.

На антресолях три комнаты выходят на улицу, а еще одна в правом крыле. В одной из комнат, возможно, живет служанка Рене Ванье, по прозвищу Ла Форе, или горничная Катрина Лемуан. В этой комнате, по описи, «деревянная кровать с высокими столбиками, трех футов шириной, с занавесками темно-зеленой саржи, подле маленькой кроватки с шелковым и ситцевым подзорами и колыбельки орехового дерева».

Маленькая кроватка принадлежит Эспри-Мадлене, которая спит под крылышком у служанки. В колыбельке же лишь несколько дней лежал новорожденный младенец. Кабинет с шестью ящичками и три эстампа (на двух изображена королева Анна Австрийская, на третьем — маршал Тюренн) довершают обстановку этой комнаты, где все уже совсем как у добрых буржуа; Ла Форе может ею хвастаться перед другими служанками в своем квартале. Соседняя комната — тоже спальня, но поскромнее; в ней «кушетка орехового дерева, с низкими столбиками, с тюфяком на раме, экран зеленого шелка, резной столик». Она, без сомнения, отведена другой служанке. Еще одна комната, похоже, используется как чулан; в ней свалены самые разнообразные вещи. Назовем лишь одну: «портшез, обитый внутри красным шелком, и шесты к нему».

В этом портшезе 17 февраля Мольера принесут из Пале-Рояля на улицу Ришелье.

Опись не упоминает ни о лошади в конюшне, ни о карете в каретном сарае; там только сундуки, какие-то железки и

деревяшки, старые столы.

Арманда, женщина светская, любящая принимать гостей, избалованная мужем, занимает лучший этаж — второй, с тремя большими окнами на улицу. Это помещение состоит из прихожей, гостиной и спальни. Изучение акта о продаже дома в 1766 году с торгов показало, что большая комната была площадью 82 м2 и высотой 3,5 метра. Опись дальше составлена небрежно и рисует не столько разумно устроенный интерьер, сколько беспорядочную кучу роскошного хлама. И все-таки, держа в памяти гравюры того времени и размеры гостиной, кажется оправданным украсить ее «фламандскими шпалерами из шести полотнищ, девятнадцати локтей в ширину и двух с двумя третями локтей в высоту». Это значит — 22,5 на 3,25 метра, что вполне подходит к размерам комнаты. Фламандские шпалеры, указанные в описи мольеровского имущества, появятся в подобном же документе после смерти господина де Монталана, мужа Эспри-Мадлены. Они сделаны в Антверпене и представляют историю Персея и Андромеды.[221]

В эту же комнату можно, не боясь ошибиться, поставить «двенадцать резных кресел орехового дерева, обитых зеленой саржей, с ручками в виде львиных морд, и четыре складных стула такого же дерева и обивки». Здесь же два клавесина (известно, что Арманда хорошая музыкантша): большой, «семи футов в длину, с двумя клавиатурами», и маленький, пяти футов. Сюда можно поместить и «семистворчатую ширму зеленой саржи и маленький кабинет китайского лака, запирающийся на ключ» — он предназначен для уборов и драгоценностей. И, конечно, «большое зеркало в тридцать дюймов высоты, в медной вызолоченной раме».

Еще тут есть квадратные подушки венецианской полупарчи на низеньких деревянных подставках, у которых вместо ножек — точеные шары. На столах и «под ногами» — пестрые турецкие ковры. На стенах картины: «четыре пейзажа и море», «руины», дева Мария и святая Екатерина. К этому нужно добавить «шесть стульев лакового дерева с позолотой, с подушками полосатой тафты, набитыми пером, один большой геридон[222] и два маленьких», безделушки, обои и маленькую кушетку «на раме золоченого дерева, с ножками в виде грифонов фальшивой бронзы», обитую зеленым в цветочках атласом, с золоченой скульптурой в изголовье. Разумеется, такая расстановка приблизительна, мы и не выдаем ее за точное описание И все-таки из этого можно понять, какая роскошь теперь доступна Мольеру. Роскоши, пожалуй, слишком много — кричащей роскоши, не очень согласующейся с требованиями строгого вкуса.

А ведь Мольер — бывший декоратор и обойщик короля! Приходится признать, что Великий век немного «перебрал», лепя золото на золото, бриллианты на кружева; мрамор, ляпис-лазурь, бронза, хрусталь — все недостаточно богато, недостаточно ослепительно. Патина времени смягчает погрешности вкуса…

Спальня Арманды обтянута зеленым атласом с каймой белого атласа в розовых цветочках. Здесь стоит ложе такое прекрасное, что славные нотариусы обретают лирический дар, описывая его:

> «Кровать на ножках в виде грифонов фальшивой бронзы, с расписной золоченой спинкой, с резьбой и позолотой… Матрац, одеяла и подушки брюссельского тика; балдахин лазурного цвета с четырьмя украшениями в виде ваз золоченого дерева, вышесказанный балдахин изнутри обит розовой и зеленой тафтой, подзор вышесказанной кровати из одного куска такой же тафты, обшитый розовой и зеленой бахромой; балдахин поменьше для полога, из золоченого дерева с резьбой в виде колокольчиков, полог из трех кусков серебристо-серой тафты, с шитой золотой каймой и бахромой золотой и шелковой, подбитый легкой авиньонской тафтой… щит с вензелями… четыре занавески лиловой тафты в цветочках, расшитые поддельным золотом и зеленым шелком, с бахромой и кистями чистого золота и зеленого шелка… три верхних подзора у балдахина зеленого атласа, расшитые золотом…»

Эту великолепную кровать нотариусы оценят в 2000 ливров! Два столика на «трех ножках в виде грифонов фальшивой бронзы». Шесть кресел «резные, с вызолоченными сфинксами, с подушками, обиты лиловым в цветочках атласом, с бахромой и кистями чистого золота и зеленого шелка». Еще тут есть кушетка золоченого дерева и два кресла, тоже золоченого дерева, с подушками зеленого атласа. Занавески на дверях и камине бледно-зеленой тафты с бахромой.

Себе Мольер оставил третий этаж. Доказательство? Умирая, он говорит Барону: «Скажите моей жене, чтобы она поднялась сюда». Относительная скромность его обстановки резко отличается от золоченых сфинксов и грифонов, китайского лака и вышитой тафты в покоях Арманды. Тут все почти аскетично. Прежде всего постель; это «низкая кровать орехового дерева, волосяной тюфяк, матрац бумажной материи, набитый шерстью, тиковая перина, набитая пером, одно одеяло большое белой шерсти, другое маленькое, стеганое ситцевое покрывало,

занавески омальской саржи на трех железных прутьях».

Такое подробное описание едва ли здесь излишне: ведь это постель, на которой умер Мольер; его сведенные судорогой пальцы натягивали на безнадежно больную грудь это одеяло белой шерсти, этот стеганый ситец. Кресла здесь орехового дерева, с резными львиными мордами на концах подлокотников. Еще тут есть глубокое кресло для отдыха, с откидной спинкой, шкаф орехового же дерева, шкатулка для денег — «дубовая, выложенная железом изнутри, с тремя запорами и двумя висячими замками».

На стенах — часы работы Клода Райара, королевского часовщика со Скорняжной улицы, термометр, подарок старого друга Рого, картины — «Урок женам»,[223] «Святое семейство». Где же рукописи? Может быть, в этом «двустворчатом шкафу, украшенном спереди накладной медью»? А может быть, в нем Мольер держит 350 переплетенных в телячью кожу томов своей библиотеки — Тит Ливий, Теренций, Вергилий, Ювенал, Сенека, Корнель, Ла Мот Ле Вайе, французские, итальянские, испанские комедии?

В других комнатах — семьдесят восемь предметов голландского фарфора и серебряная посуда (миски, соусники, кувшины, солонки, сахарницы, канделябры, подсвечники «для чтения и письма», горчичницы, уксусницы, нагарные щипцы, ложки и вилки, всё парижской работы) на 6240 ливров.

Плевательница, какой пользуются чахоточные, тоже из серебра…

Какие драгоценности были у Арманды, мы точно не знаем. Без сомнения, самое ценное она унесла до прихода нотариусов. Они обнаружили только «нитку неровного жемчуга, большой ларец с крупными и мелкими поддельными камнями в виде ожерелий, брошей, перстней и других украшений для комедии, два золотых кольца с бриллиантами, в одном три камня в ряд, в другом — розочка из мелких бриллиантов».

Затем перечисляются аккуратно уложенные в корзины из ивовых прутьев театральные костюмы — для «Мещанина во дворянстве», «Господина де Пурсоньяка», «Амфитриона», «Тартюфа», «Жоржа Дандена», «Ученых женщин», «Мизантропа», «Дон Жуана», «Лекаря поневоле»… Эти корзины — в той части чердака, что отведена Мольеру. Но довольно. Длиннейшая опись могла бы заполнить еще десятки страниц. Остановимся здесь. Скажем еще раз: это не более чем набросок, попытка реконструкции. Мы не упомянули о многочисленных картинах, креслах, зеркалах и прочем. Для нас важно другое. Подчеркнуть, что жилище Мольера — богатый для его времени и звания дом.

Показать, как многого он добился благодаря своей деловой хватке, таланту, трудолюбию. Разрушить ходячую легенду о нищем сочинителе, гуляке-комедианте — не для того, чтобы лить воду на мельницу обывателям, но для того, чтобы со всей беспристрастностью ума и сердца нарисовать подлинного Мольера, правдиво, целиком, не обходя его слабостей — оборотной стороны его величия.

XXXIV «МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ»

Введение

«В фальшивых буклях и хламиде,
Под нос себе латынь долбя,
Попробуй-ка, на люди выйди
В таком почтенном, важном виде:
«Он доктор», — скажут про тебя».{224}

За несколько дней до смерти Мольера художник Дрюжон набрасывает его портрет. Это тот самый эскиз, который был найден Жаном Мейером, сосьетером[225] Комеди Франсез (и автором «Жизни Мольера»), и с которого написал свою знаменитую картину Куапель. Мольер представлен здесь за рабочим столом, в задумчивой позе — локоть лежит на томике Теренция, голова склоняется на руку. Гусиное перо, зажатое в тонких пальцах, приостановило свой бег по большому листу веленевой бумаги. Мольер сидит в халате. Сорочка его расстегнута — чтобы легче было дышать? На нем завитой парик. Пушистые кончики усов загибаются кверху по-казацки. На чувственных, хорошо очерченных губах теперь лишь слабый след улыбки. Подбородок по-прежнему мягкий, но овал лица вытянулся; возможно, художник из любезности или по деликатности округлил впалые щеки. Но заострившийся нос, если можно так выразиться, не лжет и выдает, как исхудало все тело. А выражение глаз схвачено замечательно, передано скупыми, но несомненно верными штрихами. Излом бровей, горький вопрос, читающийся в этих темных, расширенных глазах, делают еще очевидней мучительную внутреннюю боль и тоску. Этот взгляд нельзя вынести; и все-таки в нем таится чуть заметная насмешливая искорка. Смерть уже поселилась в этом человеке, и он это знает. Он знает, что с каждым днем приближается страшный миг расплаты. Что любой из нас идет к вечности один на один со своими мыслями, воспоминаниями и сожалениями. Зачем было смешить толпу, трогать сердца, обличать пороки и глупость себе подобных, взваливать на себя тяжкие обязанности, стойко принимать суровые веления судьбы и несправедливость сильных мира сего? Все прах, пылинка, затерянная в бездне.

На портрете Дрюжона изображен человек обреченный и сознающий это. Но одновременно — и автор «Мнимого больного». Тут нет противоречия. Одна часть его существа знает о смертельном приговоре; но другая готова мужественно играть

свою роль до конца, сопротивляться и, внушая обманчивые надежды близким, обманывать саму себя. Так обычно и ведут себя чахоточные; они умирают, охваченные бредом деятельности. Но Мольер свои недомогания, минуты слабости, сердцебиение, одышку, кашель, потребность в покое, бесполезный режим, предписанный врачом, истощение физических сил, раздражительность, даже внезапные приступы страха, доводящие его до содрогания, — всё обращает в смех. Он отказывается принимать их всерьез. Если лекарства не помогают — значит, всякое лечение вздор, а все врачи — опасные шарлатаны. Этот чахоточный с изъеденными легкими, которому жить осталось несколько недель, пишет «Мнимого больного»! Он издевается надо всем — над своей хворью, своими страхами, нежными заботами Арманды, лекарями в черных мантиях. Он вызывает громовой хохот. Его последняя комедия на редкость весела и беззаботна, если постараться забыть об обстоятельствах ее создания. Но кто же может не думать о 17 февраля 1673 года, четвертом представлении «Мнимого больного»? А тогда реплики Аргана звучат совсем по-иному!

ПОСЛЕ СЛАВНЫХ ТРУДОВ…

В 1672 году идет война против маленькой, но очень богатой Голландии. Разрушив с помощью дипломатических маневров Тройственный союз и изолировав таким образом «республику лавочников», Людовик XIV в десять дней стянул большие силы в пограничном герцогстве Клевском. Он вторгся в Голландию, захватил Утрехт. Начались было переговоры, но Король-Солнце заявил такие непомерные притязания, что голландцы собрались с духом и, прорвав дамбы, затопили страну, чтобы остановить продвижение французских войск и сделать невозможной осаду городов. Они находят неожиданного союзника в лице Фридриха-Вильгельма, курфюрста Бранденбургского, который подстрекает германского императора Леопольда вмешаться в войну. Положение спасает Тюренн. Осенью он переходит через Рейн и обрушивается на Вестфалию. Силы императора разбиты, и ему приходится спешно просить мира. Курфюрст Бранденбургский выходит из борьбы, но Леопольд увяз крепко. Тем не менее к концу 1672 года кажется, что дело голландцев проиграно, несмотря на усилия их штатгальтера Вильгельма Оранского. Людовик XIV непобедим, и его полное владычество над Европой не за горами. Он возвращается в Париж триумфатором, и все торопятся прославлять его величие и его подвиги, честь которых на самом деле принадлежит Тюренну.

Мольер присоединяется к этому хору. Он предназначает «Мнимого больного» для представлений при дворе и, зная вкусы повелителя, прокладывает пьесу интермедиями-балетами. Он пишет пролог, льстивая угодливость которого вызывала множество нареканий; но ведь просто-напросто этот стиль царил в тот год повсеместно! Глупо делать Мольера бунтовщиком. Он добивается, чтобы комедию сыграли перед его величеством, и не скупясь платит за это нужную цену:

> «После славных трудов и победоносных подвигов нашего августейшего монарха справедливость требует, чтобы сочинители постарались либо прославить, либо развлечь его. Это мы и попробовали сделать. Настоящий пролог представляет собой попытку прославить государя, а следующая за прологом комедия о Мнимом больном задумана была с целью доставить королю отдых после понесенных им благородных трудов».

В «сельской, *однако же* приятной местности» (о парижанин,

пишущий для парижан!) пастушки и Зефиры выражают свой восторг пением и танцами:

«Настал желанный миг — Людовик с нами вновь,
С собой он к нам вернул утехи и любовь.
Пускай смертельный страх вас больше не тревожит;
Величием он покорил весь свет;
Теперь оружье сложит:
Врагов уж больше нет».

Офицеры его величества несколько иного мнения: «Этот лжехрабрец, — говорит граф де Гиш, — заставлял нас всякий день рисковать головой, а себя ни разу не отважился подставить под мушкетный выстрел».

А маркиз де Ла Фар, рассказывая о том, какие меры предосторожности для своей августейшей особы принял Людовик XIV при переправе через Рейн, пишет: «Это производило дурное впечатление среди людей (безумцев, если хотите), которые известны тем, что не только не боятся, но сами ищут опасностей. Я знаю, что доблесть короля не в том состоит; но когда он желает вести других в сражение, то не должен открыто от него уклоняться, в особенности если играет в воина и героя».

Пусть так, но в театре мы не на берегах Рейна и не в лагере под Утрехтом. Здесь ничто не мешает пастушкам и пастушкам восхвалять эти мнимые подвиги:

«Чтоб воспевать дела отваги беспримерной,
Судьба еще певца не создала;
Нет слов, чтоб описать монарха образ верно,
Молчанье — лучшая хвала,
Которой ждут его дела».

Увы! Молчанье лучше плохих стихов: сколько тут повторений, какая скудость образов и мыслей! Пролог кончается неизбежными в таких случаях словами:

«Людовик выше всех, кто троны украшает.
Блажен, кто посвятить всю жизнь ему сумел!»

Но толку от этого раболепства не много. Великому королю Мольер не то что надоел, нет, он не вовсе лишается королевского расположения; но отныне ему предпочитают Люлли. Его

победоносному величеству нечего делать с чахоточным. По этикету в Версале каждый пышет здоровьем; природная бледность прикрывается слоем краски; никто не имеет права болеть или уставать, когда король себя чувствует отлично. Худоба Мольера, землистый цвет лица, внезапные приступы кашля просто неприличны. А Люлли, на свое счастье, толст и румян, смешлив и весел и всегда готов позабавить короля: его муза столь же плодовита, сколь непритязательна. Он хочет отомстить Мольеру за то, что тот заказал музыку для интермедии Марку-Антуану Шарпантье. Почти не вызывает сомнений, что это Люлли, путем всяческих интриг, злоупотребляя милостью короли, устроил так, чтобы «Мнимый больной» не был показан при дворе Пьеса будет поставлена в Пале-Рояле, раз король не выразил желания ее посмотреть. Это только один из эпизодов в борьбе Люлли с Мольером, но он выразительно подчеркивает мелочность музыканта: ведь все окружающие Мольера знают, что жить ему осталось недолго, и тревожатся за него.

СОРОЧКА АРГАНА

Опись не упоминает мольеровского костюма для «Мнимого больного». Но на гравюре Лепотра (1676), воссоздающей сцену из комедии, Арган представлен в наряде, описанном Эдором Сулье: «Толстые чулки, домашние туфли, узкие штаны, красная сорочка с красной же тесьмой или кружевами, неряшливо повязанный шейный платок с истертыми позументами, ночной колпак с кружевной оборкой».

Арган сидит за столом и проверяет счета своего аптекаря, складывая в кучу жетоны. Это маразматическое занятие, этот нелепый наряд вдобавок к размышлениям, которым он предается, словечкам, которые он употребляет, сразу же начиняют обстановку заразительным смехом. Арган говорит только о клистирах промывательных и мягчительных, снотворных микстурах, средствах очистительных, успокоительных, болеутоляющих и вяжущих. Тут перед нами вся фармакология. Как нарочно, поставщика клистиров зовут господин Флеран (благоухающий). Мнимый больной кончает считать, и тут его осеняет, почему в этом месяце он чувствует себя хуже, чем в предыдущем: потому что господин Пургон, его врач, на сей раз прописал ему меньше лекарств и промывательных. Вдруг он замечает, что его оставили одного в комнате, и изо всех сил трясет колокольчик: он одержим теми же капризами, обидами, страхами, что и настоящий больной, каковым он себя почитает. Прибегает Туанета; это знакомая нам служанка из мольеровских комедий, режущая всю правду в глаза хозяевам и, конечно, помогающая их дочке в любовных делах. А у Аргана есть дочка, очаровательная и, разумеется, влюбленная; по свойственному больным людям эгоизму (как верно подмечена эта черта!) Арган желает выдать ее замуж за лекаря и лекарского сына, Тома Диафуаруса. Он надеется, что тогда его будут лучше пользовать: «…я, чувствуя себя больным и немощным, хочу, чтобы мой зять и его родня были докторами, чтобы они мне помогали, чтобы источники лекарств, которые мне нужны, необходимые мне консультации и назначения врачей находились в лоне моей семьи».

Туанета вскипает — и есть от чего! А Арган простодушно поясняет: «Врач нужен мне, а каждая послушная дочь должна быть счастлива, что выходит замуж за человека, который может быть полезен ее отцу».

Итак, это привычный Мольер. С таким сюжетом мы уже встречались — и сколько раз! Семья, которой угрожает опасность

из-за безумств упрямого маньяка, любовь, которой чинят препятствия и которая в конце концов преодолевает все преграды с помощью одного из родственников и служанки. Последняя пьеса Мольера стоит в этом ряду и замыкает круг, перекликаясь темой с первым его фарсом.

Скупой был отвратителен и гнусен; Арган смешон. Впрочем, его помешательство на медицине и лекарствах совсем не безобидно — и для него самого, и для Анжелики; и все же оно вызывает только смех. Уморительны его жалобы, его вздохи, его болезненные гримасы. Но когда вспомнишь, что здесь Мольер, всегда верный себе, старающийся извлечь пользу из любых обстоятельств, обыгрывал собственную смерть, собственную одышку, слабый голос, впалые щеки и бледность!..

Анжелика влюблена в славного юношу Клеанта. Аргана ее строптивость раздражает, доводит до бешенства, сжимающего горло. Он бросается на стул, чтобы перевести дыхание. Сочиняя эту сцену, Мольер думал о себе самом, предвидел, что ему надо будет присесть хоть на минуту… Старик Арган под башмаком у своей жены. Ее зовут Белина; она вышла за него и все терпит только ради его кубышки. С той же целью она подговаривает Аргана отдать Анжелику в монастырь (у Аргана от первого брака еще одна дочь — маленькая Луизон). Белина ведет свою игру твердой рукой. Она знает, чего хочет; это женщина с головой. Арган считает себя больным? Пусть, его. Чем больше он проглотит всяких снадобий, тем скорее отправится на тот свет. Потому она и осыпает его так охотно нежными словечками, которые утешают больных, — «дружочек», «деточка», «бедный мой муженек» и так далее. Эти уменьшительные ей ничего не стоят. Арган так привязан к своей Белине, что подумывает лишить дочерей наследства в пользу интриганки. Нотариус, которого она тотчас приводит, столь же циничен. Если обычай не позволяет обездоливать детей, можно найти способ нарушить обычай: «Без этого, — говорит крючкотвор, — что бы с нами было? Всегда нужно облегчать ход дела, иначе мы не могли бы работать и я бы давным-давно бросил свою профессию».

В разговоре Арган открывает, что в потайном шкафчике алькова у него спрятаны двадцать тысяч франков и два векселя на предъявителя, которые он и хочет отдать жене.

Клеанту удается проникнуть в дом как бы вместо учителя пения, взятого для Анжелики. Несносный Арган (доктор велел ему ходить по комнате двенадцать раз взад и вперед, но он забыл спросить, надо ли ходить вдоль или поперек) присутствует на уроке, прерванном появлением Диафуаруса и его сына Тома. Последний приготовил и выучил наизусть три одинаково нелепые

приветственные речи: одну для Аргана, другую для Анжелики, третью для Белины.

Этот придурковатый малый дарит Анжелике собственный трактат «Против последователей теории кровообращения» и приглашает ее на вскрытие женского трупа, где он будет давать объяснения. Диафуарус, заметив, может быть (хотя это и сомнительно!), изумление Анжелики, уверяет, что его сын обладает в полной мере свойствами, необходимыми для супружества и продолжения рода — такие доводы, кстати, совершенно в духе медицинского факультета. Арган спрашивает Диафуаруса, не собирается ли он добывать сыну место придворного врача. Ответ Диафуаруса поистине великолепен: «По правде говоря, должность врача, состоящего при великих мира сего, никогда не привлекала меня; мне всегда казалось, что лучше всего для нас, грешных, держаться простых смертных. С ними куда легче. Вы ни перед кем не отвечаете за свои действия: надо только следовать правилам науки, не заботясь о том, что из этого получается. А с великими мира сего это очень хлопотливо: когда они заболевают, они непременно хотят, чтобы врач вылечил их».

На что Туанета бросает: «Вот забавно! Какие чудаки! Хотят, чтобы ваш брат, доктор, их вылечивал! Но ведь вы совсем не для этого при них состоите! Ваше дело — получать от них вознаграждение и прописывать им лекарства, а уж они пускай сами выздоравливают как умеют».

«Мнимый больной» — беспощадный приговор медицине. Идет ли речь о теоретиках с Факультета, как ученый Диафуарус или его сын, или о Пургоне, — все они оказываются велеречивыми мошенниками. Они думают не о том, чтобы вылечить больного, а как бы заработать побольше денег. К пациентам они испытывают только презрение, приправленное черным юмором. Тут сквозит тайная драма самого Мольера.

Тем временем Анжелика встречается украдкой со своим Клеантом. Белина доносит о том Аргану, а он замахивается розгами на маленькую Луизон, утаившую от него эту встречу. Сцена одновременно трогательная и жестокая. Говорят, что, создавая роль Луизон, Мольер думал о своей собственной дочери, Эспри-Мадлене. И что Белина — это Арманда, которая будто бы примирилась с Мольером лишь потому, что дни его были сочтены, то есть из корыстных соображений. Поведение Арманды перед 17 февраля и после смерти ее мужа полностью опровергает такую легенду.

Беральд, брат Аргана, пытается восстановить естественный ход вещей — обычный прием у Мольера. Беральд уговаривает брата бросить все эти пилюли и клистиры и поехать вместе с ним

смотреть комедию Мольера. Арган и слышать не хочет об этом наглеце, который открыто смеется над Факультетом. Он кричит в сердцах: «Будь я доктор, я бы отомстил ему за его дерзость. А если бы он заболел, я бы оставил его без всякой помощи. Что бы с ним ни было, я не прописал бы ему ни единого клистиришки, ни единого кровопусканьишка, а сказал бы ему: „Подыхай, подыхай! В другой раз не будешь издеваться над медициной!”»

Служанка Туанета напяливает на себя докторскую мантию, и с этой минуты комедия явно тяготеет к фарсу. Туанета осматривает своего господина и непререкаемым тоном заявляет, что у него не в порядке легкие. У него болит голова? Глаза застилает? Сердце щемит? Слабость во всем теле? Колики в животе? Легкие! Так Мольер издевается над собственными страданиями, над своим смертельным недугом. Но вот, посмешив зрителей вдоволь и закрутив сложную интригу, пора из нее выпутываться. Развязка «Мнимого больного» сделана искусно и легко. Туанета предлагает хозяину притвориться мертвым, чтобы испытать любовь Белины.

«Слава тебе господи! — восклицает нежная супруга. — Наконец-то я освободилась от этой обузы! Какая ты глупая, Туанета, что так огорчаешься!»

И она спешит заняться деньгами и бумагами, спрятанными в тайнике. Чего стоит преданность жены, теперь Аргану известно. Анжелика, напротив, выказывает искреннюю скорбь, и у старого безумца открываются глаза. Он соглашается на брак, но с тем условием, чтобы Клеант стал доктором. Молодой человек ради Анжелики на все готов. Но тут снова вмешивается Бералъд и советует Аргану самому сделаться врачом. Мнимый больной в нерешительности, но Бералъд находит убедительные для брата аргументы: стоит надеть мантию — и сразу все узнаешь про болезни и лекарства: «Когда говорит человек в мантии и шапочке, всякая галиматья становится ученостью, а всякая глупость — разумной речью».

А Туанета добавляет: «Право, сударь, одна ваша борода уже много значит: у кого есть борода, тот уже наполовину доктор».

Арган будет посвящен в доктора на дому. Эта церемония довершает карикатуру на врачей. Тут на макароническом латыни[226] пародируется процедура присвоения докторского звания. Обычай и в самом деле требовал, чтобы президент и его собратья обменивались преувеличенными комплиментами на сомнительной латыни и задавали соискателю нелепые вопросы. Но, разумеется, синклит аптекарей, хирургов, клистироносцев — чистый вымысел…

XXXV ПЯТНИЦА, 17 ФЕВРАЛЯ 1673 ГОДА

Введение

Итак, премьера пьесы состоялась в Пале-Рояле 10 февраля 1673 года и прошла успешно: сборы поднялись до 1992 ливров. Мольер играет Аргана, Арманда — Белину, Лагранж — Клеанта. Неприметный Боваль добивается успеха в роли Фомы Диафуаруса. Малютка Боваль, дебютантка, играет Луизон, а ее мать — служанку Туанету. «На «Больного» спешит весь город», — свидетельствует Робине. Кряхтенье, стоны, хвори Аргана забавляют партер. Под толстым слоем грима никто не видит смертельной синевы лица. По воле случая Мольер, выходец из народа, возвращается к народу в эти последние дни. И все же ни аплодисменты, ни безудержный смех, ни сборы не рассеивают мрачных мыслей о равнодушии короля. Горький вкус поражения мог бы оставить на губах такой конец жизни, если бы последнее ее действие не разыгрывалось на редко достигаемых, слепящих, почти легендарных вершинах человеческого величия и не отбрасывало на всю эту жизнь свой отблеск. Наперекор грозам и бурям, опрокидывая или обходя препятствия, невзирая на все унижения, выпадавшие актеру, на множество домашних и деловых забот, на душевную боль, на хрупкое здоровье, он в конце концов стал вровень с самыми великими. И что, может быть, важнее, его творения — единственные в своем роде: живя в эпоху, одержимую подражанием древним, он, в сущности, так мало им обязан. Этот борец брал верх во всех поединках. 17 февраля он одерживает самую славную и трудную победу: победу над самим собой, над тем слезливым, взывающим к жалости малодушием, которое, что бы мы там ни говорили, остается частью нашего существа. Его смерть — увенчание, выразительный символ его жизни, мастерский завершающий штрих. Мольер умирает, как жил. Телесная немощь не приводит у него к потере самообладания; напротив, он собирается для последнего усилия. В его смерти, как в смерти Толстого или Гете, заключен глубокий смысл. Тех, кто способен хотя бы понимать такие вещи, она многому учит, и трогает остальных. Речь идет не о лихорадочной активности умирающего, охваченного маниакальными наваждениями или хватающегося за свою главную добродетель в краткий миг предсмертной ремиссии. Мольер принял — а может быть, и искал — такую смерть совершенно сознательно. Не то чтоб он, как старый лицедей, хотел сорвать аплодисмент под занавес. Наоборот, он сделал все, что мог, чтобы скрыть свою бледность, свои неодолимо мучительные страдания, и эта целомудренная сдержанность тоже может служить примером.

Подлинным его желанием было — дойти до конца: в искусстве, в страсти. Это нужно ему самому прежде всего — недаром он отверг в свое время советы Буало, увещевавшего его уйти с подмостков. Для Мольера было *делом чести* остаться на сцене, умереть на сцене, раз уж он избрал ремесло актера. Его смерть больше сделала для социальной и религиозной реабилитации этого ремесла, чем успех, которого он добился, и блестящие знакомства, которые он завязал в течение жизни.

КРЕСЛО С ОТКИДНОЙ СПИНКОЙ

О чем он думает в этот последний день, ожидая часа представления? Может быть, о своем детстве в Обезьяньем домике. Перед его взором встают отец, Жан II, деспотичный, вечно хлопочущий в своей лавке, забитой кусками ткани, креслами, кушетками; нежная, изящная Мари Кressе, принимающая клиенток — благородных дам; улица Сент-Оноре, лавки напротив Обезьяньего домика. Он помнит каждую лавочку, каждую вывеску. Мальчишкой он так часто пробирался туда — в кузницу «Под образом святого Михаила», в шорню «Два золотых шара», в кондитерскую «Под образом святого Мартина», в «Серебряный колокольчик» — сапожную лавку и в «Золотой колокольчик» — лавку скрипичных дел мастера, где инструменты сушились на крыше, висели на окнах… А может быть, он думает про этого плута Люлли и его мелкие козни при дворе? Там, видно, все еще продолжается? Значит, он вечно будет вынужден защищаться, бороться! Если Люлли еще больше вотрется в доверие к королю, каких только бед нельзя ждать для французского театра, особенно для труппы Пале-Рояля! Может быть, он думает о беззаботной жизни в Пезенасе, о празднествах, устроенных Лангедокскими Штатами, — чтобы не думать о крахе Блистательного театра или об опасной борьбе с тартюфами и Шайкой святош. Если бы не поддержка короля, как далеко зашло бы Общество Святых Даров? Этот аббат, который требовал, чтобы автора «Тартюфа» сожгли на Гревской площади! Может быть, он вспоминает о своем первом спектакле в присутствии его величества, о так удачно составленном обращении к королю, которое он произнес, чем и решил дело в свою пользу… Может быть, о празднике в Во-ле-Виконт, у суперинтенданта Фуке, или об «Увеселениях волшебного острова», или о живых картинах «Психеи»… Может быть, о начале своей страсти к Арманде, о своих сомнениях, о своей сладостной нерешительности и о гневном отчаянии Мадлены… Он вздрагивает. Ровно год с тех пор, как ушла Мадлена, верная подруга и такое долгое время — почти жена… Год, день в день! Как странно!.. Его знобит в глубоком кресле под толстым шерстяным одеялом. У него стынут руки, мутится в глазах… Временами ему не хватает воздуху, и приходится расстегивать ворот рубашки. Его кожа влажна. Грудь словно огонь палит, а ему на смену где-то в самых глубинах тела приходит этот ледяной холод. В камине потрескивает жаркое пламя, разведенное доброй Ла Форе. За окнами низко нависшее небо февраля, зимнее небо. Боль стихает. Кровь снова течет по

жилам и приносит немного тепла — остатки жизни. Год, день в день, как умерла Мадлена… Ровно год… Он видит ее густую рыжую гриву, смех обнажает сверкающие под солнцем Лангедока зубы… Колесница Феспида удаляется по пыльной каменистой дороге, мимо олив и белых крестьянских домиков; она увозит юность Мольера, его мечты, первую любовь… Но почему его величество не пожелал посмотреть «Мнимого больного», предназначенного специально для него, со всеми этими музыкальными и танцевальными интермедиями? А ведь Мольер всегда так старался угодить его прихотям. Он так часто отрывался от комедии, над которой работал, чтобы спешно сочинить какое-нибудь броское, пышное и бессмысленное зрелище для развлечения придворных. Что же мог придумать неблагодарный Люлли, какая новая клевета родилась в этом изобретательном и злобном мозгу? Но разве он не привык к нападкам, к потокам грязи? И все же охлаждение его величества стало очевидно. В этом году Мольер впервые не включен в пенсионный лист, и Людовик XIV ничего не сделал, чтобы возместить это упущение. Конечно, война с Голландией стоит дорого. Его величество расположен к вкрадчивому «Батисту», такому веселому и милому! Чего бы он добился жалобами? Его величество не любит, когда ему «докучают», особенно если он не прав. В Париже новости расходятся быстро. Всем известно, что Мольер не пользуется прежней благосклонностью Людовика XIV. Враги уже дали ему это почувствовать. Правда, он выиграл процесс против Ле Буланже де Шалюссе, автора «Эломира». Но не мог помешать переизданию памфлета (в 1672 году) под заглавием «Эломир-ипохондрик». Шалюссе, уверенный отныне в своей безнаказанности, не постеснялся заявить, что ипохондрия — от болезни: это месть лекарей. А святоши? Если они и притихли, то лишь потому, что ждут подходящего случая, сидя в засаде где-нибудь в темноте в своих брыжах и квадратных шапочках. Нет на земле ни покоя, ни чистой радости… Остается народ Парижа: эта толпа в партере, которая живет, дышит, эти буржуа, посланцем, представителем которых он выступает, которые благодаря его таланту теперь утвердились в литературе наравне с принцами, королевами и вельможами! Он сумел поставить рядом с королями этих героев повседневной жизни… Ничего, что он не может позволить себе расходы на постановку «Больного» со всеми интермедиями, поющими пастушками и прочим; пьеса только выиграет, освободившись от слащавых украшений во вкусе двора и от панегирика в честь блестящих доблестей монарха! Расплывшиеся рожи и громкий хохот торговцев с Рынка больше значат для актера, чем парики, мушки и кудахтанье изысканного

придворного общества. И все-таки, если король отвернется от труппы Пале-Рояля, парики перестанут там бывать: и что тогда нас ждет?

Попозже, после обеда, ему становится хуже. «Грудная горячка» его терзает. Он зовет Арманду и Мишеля Барона, своего любимого ученика, к которому питает, несмотря на историю с «Психеей», почти отцовские чувства. За несколько часов болезнь сделала разительные успехи. Арманда и Мишель застают, в сущности, умирающего. Он бледен, как труп. Синие глаза обведены темными кругами, запали и лихорадочно блестят. И все-таки, когда они входят, Мольер пытается улыбнуться, чтобы развеять тревогу, которая читается на их лицах. Но внезапно тоска, боль, отчаяние, на столь долгий срок упрятанные под замок, набрасываются на него и вырывают признания, о которых рассказывает Гримаре со слов самого Мишеля Барона: «До тех пор, — сказал он им, — пока в моей жизни муки и радости смешивались в равных долях, я полагал себя счастливым… Но теперь, удрученный горестями и не надеющийся и на единый миг довольства и покоя, я вижу ясно, что нужно отступить… Я не могу более сопротивляться невзгодам и огорчениям, которые не оставляют меня ни на час».

Помолчав немного, он добавляет: «Но как же страдает человек перед смертью! Я чувствую, что это конец».

Арманда и Мишель, потрясенные, со слезами на глазах, умоляют его пощадить себя, уехать на время в Отейль, чтобы восстановить силы. Он задумчиво качает головой. Они заклинают его не играть сегодня, раз он так слаб, уверяют, что это безрассудно, произносят слова, продиктованные волнением, любовью. Он отвечает: «Чего вы хотите от меня? Пятьдесят бедняков живут только поденной работой. Что с ними станет, отмени я спектакль? Я не прощу себе, если не дам им дневного пропитания, когда в моей власти это сделать».

Арманда и Мишель настаивают напрасно. Он решился играть. Он надеется продержаться до бурлескной пародии в финале, несмотря на все трудности роли Аргана.

Гримаре: «Он послал за актерами и сказал им, что сегодня, поскольку здоровье его слабее, чем обычно, он не станет играть, если они не будут готовы ровно в четыре часа: «„Иначе я не смогу выйти на сцену, и вам придется возвращать деньги”».

Довод сильный, но нужно ли было к нему прибегать? Актеры достаточно привязаны к «патрону» для того, чтобы забыть о своих интересах и заботиться только о том, как сохранить его во главе труппы.

ХОЛОД, КОТОРЫЙ МЕНЯ УБИВАЕТ

В четыре часа он, конечно, в Пале-Рояле; свечи зажжены; актеры вглядываются в него с беспокойством. Он пытается шутить, ободрить их; идет в свою уборную, чтобы надеть красную рубашку и отделанный кружевами ночной колпак Аргана. Это четвертое представление «Мнимого больного». Зал не так полон, как на премьере или на двух предшествующих утренниках; возможно, это из-за перемены часа. Мольер появляется в своем нелепом одеянии. Он положил побольше грима, чтобы скрыть землистый цвет лица. Никто в глубине души не верит, что он сможет довести свою изнурительную роль до закрытия занавеса. Но звучат три удара, и совершается чудо. Как только Арган — Мольер усаживается за стол и принимается, складывая жетоны в горку, считать припарки и настойки, полученные от аптекаря, бес театра вселяется в него, служит свою обедню. На сцене уже не умирающий, а гениальный актер, одержимый, вдохновленный, возвеличенный своей страстью. Тончайшие механизмы актерских рефлексов приходят в движение. Мольера больше не существует; есть Арган, поддельный больной, краснощекий, пухлый, смакующий воспоминания о клистирах и сладеньких слабительных. Арманда, Лагранж и Барон стоят в кулисах. Они со страхом ждут срыва. Монолог Аргана (акт I, сцена 1) такой длинный! Но он проговаривает, проигрывает его, как всегда, с блеском, с точно отработанной мимикой, с привычной уверенностью движений. Ни запинок, ни торопливости. Он полностью владеет своим мастерством, своим совершенным искусством. Он остается недосягаем. Ни один человек в зале не подозревает, что это его последний вечер, его лебединая песня, за исключением, может быть, нескольких друзей, следящих за ним с горестным вниманием. Он замечательно ссорится с Туанетой. Гонится за ней с плеткой в руках. Зажмурившись, позволяет вероломной Белине ласкать себя. С разинутым ртом восхищается дурацкими речами и рассуждениями Фомы Диафуаруса. Уморительно укладывается, притворяясь мертвым по настоянию Туанеты. Арманда, Мишель, их товарищи, введенные в заблуждение, вновь обретают надежду. Ему не так плохо. На этот раз он еще выкарабкается. Аплодисменты, взрывы смеха награждают его всем известное заикание. Никому еще не удавалось так верно изобразить ужимки больного! Как он задыхается и падает на стул после приступов гнева! Знатоки в восторге. Только Мольер умеет так представлять свою роль, только он может так насмешить! С ним, конечно, никого не

сравнишь!

Вот только в заключительной церемонии он, пожалуй, немного переигрывает. Его товарищи, одетые в костюмы врачей и аптекарей, горланящие на своей кухонной латыни, чувствуют, что он едва держится на ногах, что ему уже невмоготу. В тот момент (о жестокая ирония судьбы!), когда он произносит врачебную клятву, его охватывает судорога. Актерский рефлекс срабатывает последний раз: он находит в себе силы смеяться, чтобы не дать заметить свою слабость. Превозмогая ее, кланяется публике. Занавес падает.

Мольера доводят под руки до уборной Барона. Укутывают в халат. Ему как будто лучше, силы понемногу возвращаются. С лица исчезает болезненная гримаса. Чтобы рассеять страхи Мишеля, Мольер спрашивает, что говорят о пьесе. Барон отвечает, что его создания всегда имеют «блестящий успех и что, чем чаще их ставят, тем больше наслаждения они приносят».

Но Барона не покидает беспокойство. Он робко спрашивает: «Мне кажется, вам стало хуже?» — «Это правда, — отвечает Мольер, — я чувствую холод, который меня убивает».

Мишель посылает за носильщиками. Он по-сыновьи помогает Мольеру сесть в портшез, обтянутый красным шелком, и, боясь, как бы не случилось несчастья по дороге, провожает его до улицы Ришелье.

В ДЕСЯТЬ ЧАСОВ ВЕЧЕРА

Где Арманда? В своей уборной — разгримировывается, принимает посетителей; нам это неизвестно. Она появится только через некоторое время. На улице Ришелье Барон с носильщиками — а может быть, две служанки — втаскивают Мольера на третий этаж, усаживают в кресло с откидной спинкой. Барон считает, что его силы подорваны напряжением и что чашка бульону его подкрепит. Гримаре отмечает, что бульон всегда был в доме по требованию Арманды: «так как ни один человек не мог бы больше заботиться о себе, чем она. — Ну нет! — ответил Мольер. — Бульоны моей жены для меня что серная кислота; чего только она не велит туда класть. Лучше дайте мне кусочек пармезану».

Служанка Ла Форе тотчас приносит требуемое. Оп съедает сыр с несколькими ломтиками хлеба, которые проглатывает с трудом. Потом просит уложить его в постель — скромную постель с ситцевым стеганым покрывалом, уже знакомую нам по описи. Он хотел бы заснуть, но это не удается. Он задыхается. Барон возле него. Мольер очень страдает: просит принести из комнаты Арманды подушку, пропитанную каким-то снотворным. Он говорит: «Я охотно испробую все, что не проникает в тело; но снадобий, которые надо глотать, я боюсь: так немного нужно, чтобы отнять у меня остаток жизни».

Но где же Арманда? Выслушивает комплименты придворных красавчиков-маркизов? Почему она до сих пор не вернулась из Пале-Рояля? Без сомнения, то, что Мольер смог доиграть спектакль, ее окончательно успокоило, обмануло. А все-таки во время представления она казалась взволнованной, порой даже не могла сдержать слез. Или то были слезы Белины? Но Мольер уже не питает ни иллюзий, ни ревности. Все это его больше не занимает. Время идет. Вдруг его охватывает, сотрясает приступ кашля. Он отхаркивается в припадке икоты и просит поднести свечу поближе. Наступила ночь. Мольер говорит: «Вот так новости!» Барон видит, что платок окровавлен, и вскрикивает. Мольер: «Не пугайтесь: вы же знаете, что со мной такое бывало, и посильнее. Но все же скажите жене, чтобы она поднялась сюда».

Мадемуазель Мольер, должно быть, вернулась на улицу Ришелье. Она, наверно, в своей красивой гостиной или в спальне на втором этаже. Гримаре не уточняет, он хранит молчание о том, обменялись ли супруги прощальными словами. Последние мгновения Мольера скрыты в тени. Тем не менее можно с известной долей уверенности утверждать, что Арманды еще нет дома. Мольер просит позвать священника. Лакей и служанка

бегут в приходскую церковь Святого Евстахия. Двое священников, Ланфан и Лешо, отказываются сдвинуться с места ради еретика, как ни умоляют их слуги. Не важно, что этот комедиант раскаивается в грехах, взыскует утешений религии: он автор «Тартюфа». Так страшно мстит Шайка — вне всякого сомнения, приказ на то был дан из архиепископского дворца. У постели умирающего две монахини-францисканки (существует предание, впрочем, недоказанное, что одной из них была Катрина-Эсперанс Поклен). С ними сосед, некий Кутон. Мишель Барон, конечно, ищет Арманду, занятую — чем? Наконец, кюре Пезан соглашается прийти. У Мольера кровь хлещет горлом. Когда аббат появляется, почти одновременно с Армандой и Бароном, уже слишком поздно. Мольер умер. Гримаре говорит об этом недвусмысленно: «Так что когда его жена и Барон поднялись к нему, они нашли его мертвым».

Десять часов вечера. Мольеру пятьдесят один год, месяц и два дня.

XXXVI ЧЕРНЫЙ РОМБ

ПО СМЕРТИ МОЛЬЕРА

Лагранж записывает в своем «Реестре» под датой 17 февраля:

> «В этот день, после представления, в десять часов вечера, господни де Мольер умер у себя дома на улице Ришелье; играя свою роль в вышесказанной комедии о Мнимом больном, он почувствовал себя дурно по причине простуды и грудной горячки, которая вызвала у него столь сильный кашель, что, пытаясь отхаркаться с превеликим трудом, он порвал себе грудную жилу, после чего прожил не более половины или трех четвертей часа. Тело его погребено на кладбище Святого Иосифа, что примыкает к приходу Святого Евстахия. Могильный холм возвышается над землей на один фут».

Лагранж выводит своим старательным пером эти строки, а на полях по обыкновению рисует большой черный ромб и закрашивает его чернилами, чтобы сделать еще заметнее: это знак траура. Как чувствительна и горька будет эта утрата для труппы! Актеры Пале-Рояля теряют не просто руководителя, но лучшего своего друга, бескорыстного заступника.

Барон почитает за благо поспешить в Сен-Жермен к Людовику XIV и оповестить его о кончине Мольера. Его величество как будто взволнован и соблаговоляет этого не скрывать. Конечно, Мольер был «человек порядочный и с такими чувствами, какие редко встретишь у людей его происхождения», не говоря уж о «неизменной преданности, которую он питал к особе короля: он всегда старался угодить Его Величеству».

Однако на том беседа и кончается, а церковные власти, уведомленные Армандой, дают понять, что не позволят хоронить комедианта по обряду. Отказ бесчестящий — ведь, согласно тогдашнему Требнику (от 1654 года), в церковном погребении отказывается только «тем, кто ославлен, поруган и осрамлен прилюдно, каковы отлученные от церкви, блудницы, любодеи, комедианты, лихоимцы, колдуны», а также «язычникам, иудеям и всяким еретикам… отъявленным грешникам, умершим без покаяния».

Автору «Тартюфа» отказывают под тем предлогом, что он умер без покаяния. А ведь известно, что двое священников не захотели пойти на улицу Ришелье, а третий пришел слишком поздно; что Мольер умер с христианскими чувствами, а не как безбожник, — монахини-францисканки могут это

засвидетельствовать. Конечно, доказать, что священники получили на то прямой приказ, невозможно. Но очевидно, что партия святош не сложила оружия. Не ее ли рук дело — появление пасквиля еще более гнусного, чем «Эломир-ипохондрик»? Этот пасквиль называется «Бурлескный ад», и Мольер в нем выведен под именем Бельфегора — зловещего языческого божества. Негодование парижан не знает пределов. «Либертин» Шапель, вне себя от горя, пишет яростную эпиграмму:

> «В Париже всякий лезет вон из кожи:
> «Комедиантам и овраг хорош.
> Что? Их — на кладбище? Спаси нас боже!
> Комедиантов хоронить не гоже!»
> Но ведь тогда — подумай и поймешь —
> Оставить следует на свалке тоже
> Ломающих комедию святош».[227]

Каких бы упреков ни заслуживала Арманда в качестве супруги, как ни недостойна она была принадлежать великому человеку, нужно отдать ей справедливость: вдовой она стала примерной. Она отважно берется за перо и сочиняет прошение архиепископу Парижскому (с 1671 года это Франсуа де Арле де Шанвалон, известный своими любовными похождениями). Обри, муж Женевьевы Бежар, зять Арманды, скрепляет прошение своей подписью:

> «Высокопреподобному и преосвященнейшему монсеньору архиепископу Парижскому
>
> Смиренно молит Елизавета-Клара-Грезинда Бежар, вдова Жана-Батиста Поклена де Мольера, при жизни камердинера и обойщика короля и одного из актеров королевской труппы, а в случае ее отсутствия зять, Жан Обрисон [sic], уведомляя, что в прошлую пятницу, семнадцатого числа нынешнего февраля месяца тысяча шестьсот семьдесят третьего года, в девять часов вечера, вышесказанный покойный сьер де Мольер, занемогши болезнью, от коей и скончался час спустя, пожелал исповедаться в своих грехах и умереть как подобает доброму христианину; для чего он настоятельно просил привести священника, что совершил бы над ним все таинства, и неоднократно посылал затем в свою приходскую церковь Святого Евстахия лакея и служанку, каковые обратились к господам Ланфану и Лешо, священникам вышесказанного прихода, которые всякий

раз отказывались прийти, что побудило сьера Жана Обри самому отправиться за священником и поднять на ноги кюре Пезана, также священника вышесказанного прихода; а так как все эти хождения заняли более полутора часов, то за это время покойный сьер де Мольер скончался, и вышесказанный сьер Пезан пришел, когда он уже испустил дух; и так как вышесказанный сьер де Мольер скончался, не получив отпущения грехов, вскоре после того, как представлял комедию, господин кюре церкви Святого Евстахия отказал ему в погребении, что и побудило просительницу представить вам настоящее прошение, чтобы это было ей разрешено.

Ввиду того, что сказано выше, монсеньор, и ввиду того, что покойный перед смертью звал священника, чтобы исповедаться, и что он умер с добрыми христианскими чувствами, чему свидетели две дамы монашеского звания, проживающие в том же доме, дворянин по имени Б. Кутон, на руках которого он умер, и многие другие лица, и что господин Бернар, священник церкви Святого Евстахия, допустил его к причастию на прошлую Пасху, да будет вам благоугодно оказать особую милость просительнице, чтобы покойный ее муж был погребен и похоронен на кладбище вышесказанной церкви Святого Евстахия, со всеми подобающими и установленными обрядами, и вышесказанная просительница будет вечно возносить Господу молитвы о вашем благополучии».

Архиепископ, получив это прошение, 20 февраля передает его на рассмотрение своему официалу,[228] аббату де Бенжамену, чтобы тот проверил обстоятельства, изложенные мадемуазель Мольер. У Арманды есть все основания не возлагать особых надежд на решение архиепископа. Она просит прямого вмешательства короля во время аудиенции, которую его величество соблаговоляет ей дать. Существует несколько рассказов об этой аудиенции. Арманда будто бы заявила: «Если мой муж был преступником, Ваше величество по меньшей мере разрешали ему эти преступления».

Подобная фраза совершенно невероятна. Арманда достаточно умна, чтобы понимать: если бы она позволила себе произнести такие слова, то непоправимо утратила бы расположение короля. Напротив, естественно думать, что, будучи актрисой, она, скорее, впадала в патетику, нажимала на чувствительные струнки.

Другой анекдот, столь же неправдоподобный. Людовик XIV

якобы вызвал к себе настоятеля церкви Святого Евстахия и приказал ему похоронить Мольера по обряду. Священник отказался: нельзя хоронить нераскаянного комедианта в освященной земле. Тогда король спросил:

— До какой глубины земля освящена?

— До глубины четырех футов, сир.

— Ну что ж, похороните его на глубине шести футов, и чтобы с этим было покончено.

Нет необходимости доказывать, что разговор этот передан неточно, а скорее всего, и вовсе не имел места. Мы достаточно говорили об уважении короля к религии, о его осторожности в таких вещах.

Людовик XIV прекрасно понимает, что это последний эпизод в борьбе за «Тартюфа», в которой он несомненно до какой-то степени замешан. И прежде всего он не хочет, чтобы похороны актера, пусть даже великого, нарушали порядок и вызывали разные толки. И так уж многие вельможи — например, маршал де Вивон — беспокоятся, осведомляются, в чем дело. Король приказывает архиепископу Парижскому положить конец скандалу. Монсеньор де Шанвалон подписывает разрешение скрепя сердце и сопровождает его мелочно-злобными оговорками:

> «…Мы позволяем господину настоятелю церкви Святого Евстахия похоронить тело покойного Мольера по церковному обряду на приходском кладбище, *однако с тем условием, чтобы это происходило самым скромным образом,* при участии не более чем двух священников и *не в дневные часы;* и чтобы не было совершено по нем никакой торжественной заупокойной службы, ни в вышесказанном приходе Святого Евстахия, ни в ином месте…».

21 ФЕВРАЛЯ 1673 ГОДА

Запись в церковной книге (ее сожгли в 1871 году, но то, что касается Мольера, успели переписать) лаконична: «Во вторник двадцать первого февраля 1673 года покойный Жан-Батист Поклен де Мольер, обойщик и камердинер короля, проживавший по улице Ришелье, рядом с академией художников, скончавшийся семнадцатого того числа сего месяца, похоронен на кладбище Святого Иосифа».

Нередко ссылаются на письмо анонимного свидетеля мольеровских похорон, адресованное Луи Буавену, священнику и доктору теологии. Мадлена Юргенс полагает, что этот документ, обнаруженный Бенжаменом Фийоном, ученым со слишком богатым воображением, особого доверия не заслуживает. Однако это свидетельство отчасти подтверждается тем, что говорится у Гримаре. Согласно анонимному рассказу, четыре священника (хотя архиепископ Парижский разрешил только двух) сопровождали тело к месту последнего упокоения. На гробе покров цеха обойщиков. Шестеро мальчиков-служек несут свечи в серебряных подсвечниках. Несмотря на архиепископское запрещение, было отправлено «множество обеден по мертвому».

Вполне возможно, что церковь в конце концов предложила, чтобы на гроб был положен погребальный покров цеха обойщиков. Это должно было успокоить самых непримиримых святош. Искусная уловка: таким образом священники хоронили не комедианта, а обойщика. Заметим, что и церковная запись не упоминает об актерской профессии Мольера, а говорит об «обойщике, камердинере короля». Так что если даже документ, найденный Фийоном, — просто апокриф, он не лишен правдоподобия.

Бесспорно то, что к девяти часам вечера в эту зимнюю ночь на улице Ришелье собирается огромная толпа. Арманда испугана, она думает, что эти люди, чьи силуэты едва различимы в темноте, начнут устраивать беспорядки. Ей советуют «разбросать сотню пистолей из окна». Она следует совету, в трогательных выражениях просит помолиться за душу ее мужа. В толпе много бедняков, которые, конечно, рады подобрать монетку, но помолиться за усопшего никто не откажется. Несмотря на холод и поздний час, простые люди пришли, чтобы воздать последние почести покойному, который был так добр к обездоленным и так умел их развеселить. Священники с распятиями в руках, мальчики со свечами, Арманда, родные, товарищи по Пале-Роялю, друзья и деревянный гроб, накрытый покровом, покидают

дом. Сотня факелов освещает это ночное шествие. Когда процессия движется по улице Монмартр, кто-то спрашивает, кого хоронят. «Да этого Мольера!» — отвечает какая-то женщина. Но соседка, выглядывающая из окна, ее одергивает: «Ах, бесстыжая! Для тебя он господин де Мольер».

Кортеж прибывает на кладбище Святого Иосифа, примыкающее к церкви Святого Евстахия. Гроб опускают в могилу. Факелы удаляются. Остается только холмик в один фут вышиной, о котором говорит Лагранж.

МОЛЬЕР ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Лагранж:

> «В воскресенье 19-го и во вторник 21-го мы не играли, ожидая распоряжений короля. В пятницу 24 февраля мы возобновили представления «Мизантропом». Главную роль играл господин Барон».

3 марта снова идет «Мнимый больной», которого требует публика. В роли Аргана Мольера заменил Латорильер. Арманда теперь играет Анжелику. Похоже, что руководить труппой отныне доверено ей. Мольера нет, но осталось его дело. Актеры оплакивают утрату и страшатся за свое будущее; но в то же время они сознают, сколь многим обязаны Мольеру, и исполнены решимости служить его памяти. Впрочем, он даже после смерти заставляет говорить о себе — дурное ли, хорошее; он живет, действует, Лафонтен пишет знаменитую эпитафию:

> «Лежит здесь Плавт, лежит Теренций.
> Покоится один Мольер».[229]

Донно де Визе выражает сожаления зрителей: «Он был актером с головы до ног; казалось, что у него несколько голосов. Все в нем было красноречиво, и одним движением, улыбкой, взглядом, кивком головы он умел сказать больше, чем иной велеречивый болтун в целый час».

Но не стихают и нападки и клевета. Вот, например, ядовитый плевок лекаря Бернье:

> «Он умер или так лежит,
> Закрыв глаза и сделав вид.
> У мнимого сего больного
> Недомогания исход,
> Решительно, совсем не тот.
> Разыгрывает, верно, снова
> Актер непревзойденный нас,
> Когда для мнимого больного
> Правдоподобно так угас».[230]

Ходит слушок, что настоятель церкви Святого Евстахия, раздосадованный приказанием архиепископа (который сам лишь

поневоле повиновался королю), велел выкопать останки Мольера и бросить их в яму для самоубийц и некрещеных младенцев. Во всяком случае, это как будто никого не волнует, — даже Арманду, поглощенную своей работой, множеством формальностей, необходимых для вступления в наследство мужа. В начале марта семейный совет назначает Арманду опекуншей маленькой Эспри-Мадлены, а вторым опекуном — обойщика Буде. С 13 по 21 марта нотариусы Левассёр и де Бофор составляют длиннейшую опись имущества на улице Ришелье и в отейльском домике. Мольер оставил жене изрядное состояние, не считая роскошной мебели, о которой мы уже говорили. Бесполезно пытаться определить эту сумму в старых или новых франках — все по той же причине, из-за колебаний покупательной способности. Арманда не хочет оставаться в доме на улице Ришелье. Она уступает аренду графу де Ла Марку, а сама снимает вместе со своей сестрой Женевьевой и ее мужем Жаном Обри дом на улице Сены за 1200 ливров в год. Так понемногу исчезают материальные следы жизни Мольера; вскоре и предметы его обстановки, книги, рукописи будут рассеяны. Но неодолимо притягательная память о нем самом и о его творениях беспрепятственно достигнет тех десятилетий XX века, в которых мы с вами сейчас живем.

XXXVII КОМЕДИ ФРАНСЕЗ

ТЕАТР ГЕНЕГО

Театральный сезон 1672/73 года, несмотря на смерть Мольера, заканчивается благоприятно. Лагранж записывает, что на его долю пришлось 4585 ливров 13 су, то есть одна из самых больших сумм за все время существования труппы. Но такое процветание обманчиво. Как только кончается сезон, актеры Бургундского отеля, пользуясь отсутствием Мольера и возникающими из-за неопытности Арманды ссорами, начинают переманивать к себе членов мольеровской труппы, прежде всего Барона. Арманда хочет сама заменить мужа в управлении труппой, но у нее нет ни его заслуг, ни его таланта. Она высокомерна, привыкла к тому, чтобы ее капризы, капризы хорошенькой женщины, тотчас исполнялись, и не умеет смягчать свою настойчивость улыбкой или любезным словом. Последствия такой негибкости сказываются сразу же. Барон, Латорильер и супруги Боваль покидают труппу. Не считая первоклассного актера Лагранжа, те, что остались, обладают известными достоинствами — но явно недостаточными для того, чтобы поддерживать столь высокую репутацию труппы. Самый тяжкий удар — уход Барона, тем более в тот момент, когда труппа только что потеряла Мольера, свою «звезду», несравненного, неподражаемого комического актера, теперь, после смерти, особенно превозносимого публикой. Но измена Барона и троих его товарищей, вообще говоря, объясняется не одними лишь происками Бургундского отеля. Тут все не так просто. Перебежчики несомненно знали о более серьезной опасности, грозившей труппе. Люлли, как мы видели, не только добился для себя исключительного права определять количество музыкантов и певцов в парижских театрах, но и получил в свое пользование Пале-Рояль. Это помещение принадлежит королю, который волен распоряжаться им, отдать его или забрать, и у актеров нет никакого права жаловаться. Люлли заверил его величество, что собирается разместить здесь свою Академию музыки, то есть Оперу. На самом деле хитрый флорентиец одним выстрелом убивает двух зайцев: мстит Мольеру и исключает всякую возможность конкуренции. В одно прекрасное утро Актеры Короля лишаются театра. Беда одна не ходит… Итак, их выгоняют из этого здания, в котором они столько работали, снискали такую славу, состарились вместе — и которое они украшали, не жалея затрат.

Теперь у актеров два выхода: либо сдаться, что проще всего, но обрекает пьесы Мольера на исчезновение с французской

сцены; либо продолжать борьбу — но в каком театре и в каком составе? Нужно подчеркнуть мужество Арманды. Великой актрисой она не была, но имела шумный успех во многих ролях и прочную известность, что позволило бы ей перейти в другую труппу. Может быть, она и получала такие предложения. Во всяком случае, она достаточно богата, чтобы жить на свои доходы, и достаточно красива, чтобы найти себе состоятельного супруга. Она не поддается ни одному из этих искушений. Она отважно принимает самое трудное и в тех обстоятельствах, казалось бы, неисполнимое решение: сохранить труппу, основанную ее мужем, играть комедии, им написанные. В этом рискованном предприятии Арманда может потерять деньги, так тяжело доставшиеся Мольеру. Она идет на этот риск. Следует думать, что она поняла наконец величие своего мужа, значение и ценность его творчества. Ее столько осуждали, что стоит задержаться на ее поведении в час бедствий. И сказать со всей определенностью, что она спасла наследие Мольера и сделала возможным — конечно, косвенным образом — создание Комеди Франсез. Эта легкомысленная женщина нашла в себе душевные силы для того, чтобы удержать от распада мольеровскую труппу, провести ее по бурным волнам, невзирая на все препятствия. Правда, у нее есть неоценимый помощник, хранящий верность во всех испытаниях, — Лагранж. Его заслуги почти столь же велики, как заслуги Арманды, что еще увеличивает наше уважение к нему. Это человек редкостный — без трещинки, без пятнышка.

Арманда и Лагранж начинают с того, что вербуют талантливого актера, Клода де Ла Роза, по прозвищу Розимон. Это лучший актер театра Маре, а кроме того, автор пьес, некогда пользовавшихся успехом (особенно «Новый Каменный гость, или Поверженный безбожник» — еще один вариант легенды о Дон Жуане), а ныне забытых. Розимон вообще любопытная фигура: он сочиняет «Жития святых на каждый день в году», что не мешает ему умереть без покаяния и угодить в яму для некрещеных младенцев. 3 мая 1673 года члены труппы, получившей подкрепление в лице Розимона, подписывают между собой договор, заверенный нотариусом. В эту новую труппу Актеров Короля входят: Арманда, Лагранж и его жена Мари Рагно, Дебри и его жена Катрина Леклерк, Женевьева Бежар, Дюкруази и его дочь Мари-Анжелика, Юбер и Розимон.

Они находят свободное и хорошо оборудованное помещение. Это здание на улице Мазарини, против улицы Генего, от которой оно и получает свое название. Его построил сумасбродный маркиз Александр де Риё де Сурдеак, вместе с Лораном де Берсаком де Фонданом, сьером де Шанпероном. Оба они

помешаны на театральной машинерии. Строго говоря, помещение предназначено для оперы, и сцена оснащена приспособлениями для пышных зрелищ со всякими «чудесами». Привилегия, полученная Люлли, лишила применения этот зал. Сурдеак и Шанперон мечтают от него избавиться. Они просто счастливы продать его Актерам Короля за 30 000 ливров, из которых 14 000 уплачиваются наличными; их дает Арманда. Остальные 16 000 должны быть выплачены в виде процентов со сборов: каждому из бывших владельцев выделяется полный актерский пай. Такой способ уплаты вызовет множество разногласий, и дело, естественно, кончится тяжбой. Сурдеак и Шанперон окажутся людьми алчными и несговорчивыми. Но пока все довольны, и 23 мая без всяких осложнений подписывается контракт, по которому Сурдеак и его компаньон уступают свои права на зал «с ложами, машинами и всеми украшениями».

Те 14 000 ливров наличными, без уплаты которых сделка не могла бы состояться, формально были одолжены труппе обойщиком Андре Буде, зятем Арманды. Мольер в свое время выказал такую же деликатность, ссудив Жана II при посредстве Рого деньгами, необходимыми для перестройки дома «Под образом святого Христофора».

И все же, несмотря на приход Розимона, сил у труппы маловато. Ей приходится поэтому ограничивать свой репертуар; дорогая машинерия Сурдеака и Шанперона стоит без дела. Тут помогает случай; он подворачивается так кстати, что невольно задумываешься, не был ли он каким-то образом подготовлен: существует догадка, что Лагранж к этому причастен. Как бы то ни было, королевским указом от 23 июня театр Маре закрывается, а его труппе предписывается соединиться с «Актерами Короля, играющими в Отеле Генего». Впрочем, этот указ лишь узаконивает действительное положение вещей: Маре давно в полном упадке, и его актеры только рады попытать счастья с Лагранжем и Армандой. Для этих последних такое решение — неожиданная удача, хотя новое пополнение берет больше количеством, чем качеством. Итак, актеры театра Маре переходят к Мольеру. Мужская часть труппы — это Ларок, д'Овилье, Дюпен, Верней и Герен д'Этрише; женская — мадемуазель д'Овилье, Дюпен, Озийон и Гюйо. После долгих лет борьбы за существование театр Маре, который еще и расположен на отшибе, превратился в своего рода актерский отстойник. За исключением Розимона и Герена д'Этрише (к нему мы еще вернемся, и не без причины!), вновь пришедшие — актеры весьма посредственные. Д'Овилье перевалило за семьдесят; Дюпена и Вернея можно использовать только на выходах. Мадемуазель д'Овилье — дочь

старика Монфлери, а мадемуазель Дюпен — из знаменитой династии Пуассонов; тем не менее они не поднимаются выше добротного среднего уровня. У Озийон невыносимый характер. Мадемуазель Гюйо — девица смазливая, но совершенно бездарная; утратив свою красоту, ради которой ее только и можно терпеть, она станет кассиршей в театре. За неимением лучшего она будет потихоньку обкрадывать своих товарищей, а потом, раскаявшись, завещает им свое состояние. Иные мольеристы считают ее автором «Знаменитой комедиантки» — пасквиля, направленного против Арманды.

Театр Генего открывается 9 июля 1673 года. Доходы труппы распределяются из расчета 17 актерских паев. Идет «Тартюф»; сбор составляет 744 ливра. При жизни Мольера сборы от «Тартюфа» давали 1500–2000 ливров. Мольера играют без конца — но насколько хуже, чем в Пале-Рояле! На постановку новой пьесы не хватает средств. Однако неутомимый Лагранж, чье значение в труппе все возрастает и который практически возглавляет ее, склоняет к сотрудничеству двух драматургов: Тома Корнеля и Антуана Монфлери. Это удар по Бургундскому отелю, но особого действия он как будто не производит. На деле театр Генего не может соперничать с Бургундским отелем, который силой обстоятельств вернул себе расположение публики и гордится таким приобретением, как Барон. У Барона редкостное сочетание комедийного и трагического дара. Ученик Мольера, он приносит в трагедию новые веяния. Аристократическая публика в восторге от его внешности, от естественной манеры игры. Лагранжу достается неблагодарная задача плыть против течения, пытаясь привлечь зрителей в свой театр. Большого таланта у Лагранжа нет, но он неутомим и настойчив. Он двигается маленькими шажками, но концом его долгого пути будет создание Комеди Франсез.

Начало, правда, не слишком обнадеживает. Лагранж записывает в «Реестре», что с 9 июля 1673 года по 16 марта 1674 года он получил на свой пай 1481 ливр. В год смерти Мольера его пай составлял 4585 ливров. Разница убедительная, хотя отчасти такое снижение доходов объясняется выплачиванием ренты Андре Буде в счет 14 000 ливров, затратами на устройство в новом помещении, отчислениями Сурдеаку и Шанперону.

Вскоре Лагранж столкнется и с другими заботами. Актеры, особенно вновь пришедшие, разочарованы в своих ожиданиях. Они недовольны, бунтуют, строят козни. В октябре 1674 года труппа на своем собрании решает ставить «Цирцею», пьесу очень зрелищную, — скорее всего, для того, чтобы пустить в ход машины Сурдеака. Д'Овилье и мадемуазель Дюпен отказываются

играть в этой пьесе и, чтобы подчеркнуть свой протест, даже не подписывают протокола о собрании по поводу «Цирцеи». Д'Овилье и Дюпен становятся на сторону двух «машинистов» (а может быть, это те их поддерживают). Тем временем Сурдеак и его клеврет начинают ставить актерам палки в колеса. После безуспешных переговоров (на которые Лагранж, наверно, затратил немало красноречия) труппа постановляет исключить смутьянов и порвать контракт с «машинистами». Это приводит к тяжбе. 6 ноября настает черед бунтовать мадемуазель Дебри: она присоединяется к д'Овилье и мадемуазель Дюпен, отказывается играть под предлогом болезни. Доходит до того, что сама мадемуазель Мольер не хочет выходить на сцену; но ее-то не исключишь из труппы! В январе 1675 года еще одна неприятность: Сурдеак и Шанперон разбирают свои машины — «по злобе» и чтобы «досадить труппе». Вконец измучившись, Лагранж, которому Арманда передала свои полномочия, пробует помириться с тремя исключенными и с сердитыми «машинистами». Но, несмотря на эти осложнения, на грозовую атмосферу в театре, ему удается дать за сезон 145 представлений. Он записывает, что с 6 апреля 1674 года но 5 апреля 1675 года получил 2586 ливров.

Такое улучшение — следствие успеха «Цирцеи», премьера которой состоялась 17 марта. Донно де Визе рассказывает в своем «Галантном Меркурии»:

> «Эта пьеса имела такой необыкновенный успех, что ее играли без перерыва с начала поста до сентября месяца, и она шла бы еще дольше, если бы *интересы одной особы* не потребовали сократить число певцов. Следует заметить, что в первые шесть недель в театральном зале собиралась толпа уже с полудня, и поскольку места нельзя было найти, у дверей давали пол-луидора, только чтоб войти; и люди были довольны, когда за цену первой ложи их сажали в третьем ряду».

Донно де Визе немного преувеличивает; это тем более понятно, что он — один из авторов пьесы (другой — Тома Корнель). Но из лагранжевского «Реестра» видно, что «Цирцея» выдержала более семидесяти представлений, девять из них — до 5 апреля, начала перерыва; средняя сумма сборов немалая — 2600 ливров. Можно догадаться, что «одна особа», интересы которой «потребовали сократить число певцов», — это Люлли. В 1676 году Лагранж и д'Овилье отправляются в Компьен к королю, чтобы добиться изменений в привилегиях флорентийца и «получить разрешение на музыку». На полях своего «Реестра» в

этом месте Лагранж рисует черный кружок (что не такой плохой знак, как ромб того же цвета) и пишет: «Отказ».

НЕ ПОДХОДИЛ ЕЙ МУЖ…

Жизнь течет своим чередом. Она уносит старых товарищей Лагранжа (Женевьеву Бежар и Дебри), но дарит ему дочку, названную Манон. Положение театра Генего упрочивается благодаря неотступным заботам Лагранжа, его предусмотрительности, его любезности дворянина, который никогда не отрекался ни от своего происхождения, ни от первоначального воспитания, ни от опыта, обретенного вблизи Мольера. Он аккуратно подсчитывает свои доходы за год: 3298 ливров в 1676 году, 2252 ливра — в 1677-м, 3164 ливра — в 1678-м, 3191 ливр — в 1679-м. Заносит он в «Реестр» и разные происшествия. Например, 17 июля 1676 года спектакль был отменен «по причине казни маркизы де Бренвилье, которой отрубили голову на Гревской площади за то, что она отравила своего отца и братьев». (В этот день не стоит открывать театр: у парижан есть даровое зрелище!) Тут и исключение из пайщиков труппы маркиза де Сурдеака и сьера де Шанперона, процесс, который за этим последует и который они проиграют. Или такое событие, отмеченное голубым кружком: «Герен д'Этрише обвенчался со вдовой господина де Мольера в церкви Сент-Шапель в Париже».

29 мая 1677 года Арманда подписывает брачный контракт с Исааком-Франсуа Гереном д'Этрише, офицером королевской гвардии, бывшим актером театра Маре, перешедшим в мольеровскую труппу в 1674 году. Венчаются они 31 мая. Арманде тридцать шесть лет; ей пора устроить свою жизнь. Но этот брак по расчету оказывается браком по любви, и притом счастливым. Герен — красивый мужчина, властный и чувственный; он говорит повелительным тоном и умеет укрощать норовистую жену. Арманда дарит ему то, в чем отказывала Мольеру и, надо думать, другим, пока сердце ее не было задето. «Эломир-ипохондрик»:

> «Не подходил ей муж, в ком разум был силен,
> Но подошел ей муж, в ком сильно было тело».[231]

Маренгоц говорит, что Герен был «человеком грубым, с подозрительным прошлым». Это утверждение ни на чем не основано. Единственная вина Герена в том, что он занял место Мольера подле Арманды и преуспел там, где бедный Жан-Батист потерпел неудачу. В остальном — он был неплохим актером,

игравшим «благородные» роли с таким успехом, что оставался на подмостках до преклонного возраста. Хранящиеся в Национальном архиве документы свидетельствуют, что он был хорошим мужем, рачительно распоряжался семейным имуществом. В 1678 году у супругов родился сын, Никола-Арман. Это не помешало Герену столь же заботливо воспитывать дочь Мольера, Эспри-Мадлену. Арманда умерла в 1700 году. Сам Герен дожил до 1728 года.

СЛИЯНИЕ ДВУХ ТРУПП

Но вернемся назад. В 1679 году Лагранж уводит из Бургундского отеля чету Шанмеле, и после всех разрывов и перемещений труппа подписывает новый контракт из расчета пятнадцати паев. Сам Шанмеле — только муж своей жены. Но она — великая актриса; ее проникающий в душу голос покоряет зрителей. Госпожа де Севинье пишет о ней:

> «Моя невестка [Шанмеле была любовницей ее сына] — чудеснейшая актриса из всех, каких я видела; она на десяток голов выше мадемуазель Дезейе; а я, которую многие почитают пригодной для сцены, недостойна зажигать свечи перед ее выходом… Шанмеле — это нечто столь необычайное, что вы не видели ничего подобного во всю вашу жизнь. Теперь ходят смотреть актрису, а не пьесу. Я смотрела «Ариадну» только для нее; пьеса эта [написанная Тома Корнелем] скучна, актеры прескверные, но, когда появляется Шанмеле, по залу проносится шепот; все в восхищении, и ее скорбь исторгает слезы у зрителей».

Расин ее любил; она любила Расина и играла всех его героинь. Ее переход в театр Генего наносит Бургундскому отелю тяжелый удар. Отныне роли меняются. За сезон 1679/80 года полный пай в труппе Актеров Короля составил 6585 ливров. Людовик XIV мудро и предусмотрительно решает положить конец соперничеству двух трупп и для пользы французского театра распоряжается об их слиянии в одну. Распоряжение об этом делается в Шарлевиле 8 августа 1680 года, оно подписано герцогом де Креки. Королевский указ, подтверждающий это распоряжение, дается 24 октября; на нем подпись короля и Кольбера. Мы должны привести здесь этот документ, представляющий собою свидетельство о рождении Комеди Франсез:

> «Именем Короля
>
> Его Величество, полагая уместным объединить две труппы комедиантов, играющих в Бургундском отеле и на улице Генего в Париже, с тем чтобы в будущем они составили одну труппу, дабы сделать более совершенным представление комедий актерами и актрисами, каковым Он дал место в вышесказанной

труппе, повелел и повелевает, чтобы в будущем вышесказанные две труппы французских комедиантов соединились в одну, каковая труппа будет составлена из актеров и актрис, список которых, утвержденный Его Величеством, к сему прилагается. А дабы доставить им средство все более совершенствоваться в своем искусстве, Его Величество желает, чтобы сия труппа могла представлять комедии в Париже и запрещает всем прочим французским комедиантам открывать театры в вышесказанном городе и предместьях Парижа без особого на то соизволения Его Величества. Наблюдать за исполнением настоящего указа Его Величество предписал сьеру де Ла Рейни, генерал-лейтенанту полиции. Дано в Версале, 24-го дня октября 1680 года. Людовик».

Король не только обеспечивает объединенной труппе исключительное право играть в столице, но и предоставляет ей (предыдущим указом) ежегодную пенсию в 12 000 ливров. В том виде, как она значится в утвержденном Людовиком списке, труппа насчитывает пятнадцать актеров и двенадцать актрис, что составляет двадцать один с четвертью пай. Король сохраняет за собой полпая, чтобы иметь возможность распоряжаться им по своему усмотрению. Внизу копии, которую Лагранж сделал с указа о пенсии, стоят такие выразительные строчки: «Господа Корнель, Расин и Кино распределили роли в своих пьесах, чтобы у актеров не было повода к ссорам. По приказанию короля».

«РАСПОРЯЖЕНИЕ ЕЕ ВЫСОЧЕСТВА ДОФИНЫ»

До 1685 года все как будто идет прекрасно. Распри утихли. Доходы солидные: в 1681 году пай Лагранжа составил 7459 ливров; в следующем году — 7341 ливр. Таким образом, реформа, задуманная Людовиком XIV, оказалась благотворной для обеих трупп. Теперь актеры, вместо того чтобы враждовать между собой, объединяют свои усилия для блага французского театра — и своего собственного. Труппа превращается в настоящую маленькую республику; все вопросы решаются большинством голосов на собраниях актеров. Лагранж практически исполняет обязанности директора, хотя не имеет такого звания. Каждый год он отчитывается о том, как распорядился деньгами труппы. Он придумывает особые жетоны, удостоверяющие присутствие актеров на собраниях, и записывает: «Труппа постановила собираться регулярно, каждые две недели, начиная с сегодняшнего дня (31 августа 1682 года), для чего были заказаны серебряные жетоны весом в 30 су, чтобы предъявлять их на собраниях; отсутствующие теряют свои жетоны. В труппе 29 актеров и актрис, и для каждого собрания нужно 29 жетонов, которые были сделаны в мастерских Лувра королевским поставщиком гирь и весов господином Лабе Бизо».

29 апреля 1685 года случается серьезная неприятность для труппы. Актеры отправляются в Версаль, чтобы представить королю новичка, господина де Рошмора.

> «Недоброжелатели оказали по этому случаю такую дурную услугу господам Барону и Резену, что король приказал исключить их из труппы — как сказано, за недостаточное почтение к Ее Высочеству супруге дофина. Труппе слишком было важно их сохранить; все наши связи были пущены в ход, все возможные пути заступничества испробованы. Наконец, второго мая они получили прощение».

Больше об этом происшествии ничего не известно, кроме того, что оно последовало вскоре за выходом «Распоряжения Ее Высочества дофины», датированного 3 апреля 1685 года и вступившего в силу после пасхи. Цель его — положить конец разным злоупотреблениям между актерами. Но на деле оно ограничивает независимость труппы и ставит ее под начало вельможи, исполняющего на этот год обязанности первого

камергера двора.

«Распоряжение» определяет количество паев — 23. Оно содержит список актеров и указания, кто из них имеет право на полный пай, с какими-нибудь денежными обязательствами или без таковых, а кто на полпая. В труппе тогда состояло семнадцать мужчин и двенадцать женщин.

Тут королевская власть выказывает тонкий нюх и наносит удар по самому чувствительному месту:

> «Засим, поскольку намерение Ее Высочества состоит в том, чтобы вышесказанная труппа и впредь была устроена из расчета вышесказанных двадцати трех паев, Ее Высочество изволит и желает, чтобы в случае кончины кого-либо из вышесказанных актеров или актрис или в случае, когда кто-либо из них решит уйти из труппы и более не играть в комедиях, господин исправляющий должность первого камергера двора представлял Ей о том доклад, чтобы Она распорядилась освободившимися паями и местами по своему благоусмотрению…»

Это означает, что актеры больше не могут принимать в труппу кого сами хотят, а должны получить на это согласие дофины или даже прямое ее указание.

В-третьих, по королевскому распоряжению все контракты, заключенные актерами между собою и с другими лицами, действительны на будущее и для тех, кто вновь вступит в труппу. Все связанные с исполнением этих договоров трудности подлежат ведению первого камергера двора.

Четвертый параграф подтверждает выплату пенсий ушедшим на покой актерам; ежегодные расходы на это теперь составляют 13 500 ливров. Труппа обязывается аккуратно выплачивать пенсии независимо от того, откуда пенсионер в нее пришел.

Пятый параграф дает драматургам право распределять роли в своих пьесах, то есть выбирать для себя исполнителей, — чтобы избежать соперничества и распрей между актерами.

Наконец, шестой предусматривает, что «если случится какая ссора, актеры предоставят ее уладить господину первому камергеру».

Однако следует сказать, что, утратив долю свободы, труппа обретает взамен высокое покровительство и прочное положение. Комеди Франсез начинается со слияния двух трупп; следующий этап — переход единой труппы в руки государства. Следствием этого будет для актеров ощущение безопасности и уверенности в завтрашнем дне, которое позволит им работать более плодотворно, пускаться в смелые начинания. Вот почему мы

несколько задержались на этих документах, имеющих важнейшее значение в истории французского театра.

МОЛЬЕР ПОСЛЕ МОЛЬЕРА

В своей работе «Мольер в Комеди Франсез» Сильвия Шевалле показывает, что популярность Мольера не угасала вплоть до конца первой половины XVIII столетия. Но публика века Просвещения хочет зрелищ, которые больше бы отвечали носящимся в воздухе веяниям. Зрители валом валят на весьма посредственные трагедии Вольтера, а всё, что создано в прежние времена, отвергают без разбору. Законодателям вкуса той эпохи Мольер кажется устарелым, отжившим и удручающе наивным. А между тем — мы отмечали это по ходу рассказа — Мольер не раз выказывал себя дерзким новатором, во многом предвосхищая идеи энциклопедистов. Но в 1740 году женщины (во всяком случае, придворные дамы) уже давным-давно эмансипировались, юные пары завоевали право на любовь, а тартюфы обезврежены. По правде говоря, между 1740 и 1789 годом общество едва ли верит во что-нибудь, кроме собственных удовольствий. Галантные празднества, которые так любил рисовать грустный Ватто, вытесняют из умов здравую мораль, утверждаемую Мольером, делают утомительными для слуха сентенции его буржуазных героев. Структура семьи меняется, устои ее расшатываются, чего, конечно, не было в XVII веке. Больше нет отцов-тиранов. Разреженный воздух эпохи, изысканный скептицизм Мариво, искрометные тирады Фигаро плохо сочетаются с мольеровской насыщенной полновесностью. Несравненное изящество моды делает непонятными выпады против щеголей в широких наколенниках и узких камзолах, а утонченность манер заставляет удивляться грубости иных, даже аристократических, мольеровских персонажей. Так что высший свет — дамы в масках, аббаты в кружевах, надушенные маркизы — теряет интерес к Мольеру. Эти фарфоровые статуэтки не могут утолять жажду из того народного источника, что бьет ключом в комедиях Жана-Батиста. В этих людях иссякли все жизненные соки, идущие как от народа, так и от знати; это просто миловидные раскрашенные куколки. Сборы падают так низко, что в 1746 году герцог д'Омон полагает возможным издать такой приказ:

> «Принимая во внимание, что вот уже несколько лет, как публика совершенно охладела к комедиям Мольера, и приписывая такое охлаждение единственно той оплошности, которую допустили актеры, слишком часто играя эти комедии и тем наскучив зрителям, и желая оживить вкус публики к сочинениям, составляющим

основание Комеди Франсез, Мы предписываем Актерам Его Величества, начиная со дня настоящего указа, не представлять более на театре ни одной комедии Мольера в пяти актах до тех пор, пока Мы не предпишем обратного».

Однако актеры Комеди Франсез считают для себя делом чести играть великие пьесы основателя театра. Более того, главные роли в этих пьесах поручаются «звездам»: свидетельство преданности, которое следует отметить. Французская Академия в свою очередь начинает сознавать значение Мольера для нашей литературы и в 1769 году объявляет конкурс на «Похвалу Мольеру». Пальма первенства достается Шамфору. Он пишет: «Не нашлось утешения народу, принужденному оценить этого великого человека, уверившись, что место его остается незанятым целое столетие». После чего Академия, пренебрегавшая Мольером при жизни, потому что он был комедиантом, ставит у себя его бюст, на пьедестале которого высочено:

> «Его слава совершенна; нашей славе его недоставало».

Учреждается настоящий культ, который все расширяется и разветвляется, особенно в XIX веке. Якобинцы присваивают себе Мольера, объявляют его санкюлотом. На кладбище Святого Иосифа эксгумируют то, что считается останками Мольера; их торжественно переносят в Музей Французских памятников, прежде чем снова захоронить на кладбище Пер-Лашез. Но оставим другим тревожить этот прах, вместилище бледной тени. Рассказ о существе из плоти и крови мы закончили. Скажем только, что сочинения Мольера выдержали на сцене одной лишь Комеди Франсез в общей сложности более 30 000 представлений. Все помехи и превратности судьбы оказались для них несущественны — игра ума, гримасы капризной моды. Можно добавлять к Мольеру сколько угодно злободневных приправ — он всегда выйдет невредимым. Ибо он выводит на сцену не сиюминутные человеческие прихоти, а самого Человека, проблемы и страсти которого меняются разве что по названию.

XXXVIII В ЗЕРКАЛЕ ЕГО КОМЕДИЙ

ДОМЫСЛЫ О МОЛЬЕРЕ

«Мольер. Какой писатель не убоялся бы такого испытания?

Мадлена Бежар. Если б вы и правда боялись, так были бы осторожнее и не взялись бы за одну неделю подготовить пьесу».

(«Версальский экспромт»)'

Единственный любопытный документ, вносящий живую ноту в то, что мы знаем о дочери Мольера, — это короткая фраза в посмертной описи имущества: «…детский наряд для той же пьесы, состоящий из юбки розового цвета и корсажа зеленой тафты, украшенного фальшивыми кружевами…»

Этот костюм Эспри-Мадлена надевала для представления «Психеи». Ей тогда еще не было шести лет. Когда умер отец, ей исполнилось восемь. Как прошли ее детские и молодые годы, нам неизвестно. Арманда вряд ли была для нее заботливой матерью. Эспри-Мадлену держали поодаль, хотя и не пренебрегали ее воспитанием. Некоторые мольеристы полагают, что она благоговела перед отцом; никаких доказательств этому нет. Будучи дочерью актеров, она легко могла бы сделать актерскую карьеру — труппа приняла бы ее с распростертыми объятиями. Но нет свидетельств о том, что она проявляла особый интерес к театру, хотя бы к отцовским сочинениям. Мы не знаем, была ли она жизнерадостна по натуре, как Арманда, или задумчива, как Жан-Батист. Все, что от нее осталось, — это несколько нотариальных актов, создающих впечатление жизни тихой и упорядоченной, но совершенно бесцветной и пустой; невольно задаешься вопросом, сознавала ли Эспри-Мадлена, что она — дочь Мольера. Если дело тут в какой-то преждевременной окостенелости души из-за недостатка внимания и нежности в детстве, то хотелось бы знать побольше о ее печалях и разочарованиях, чтобы с чувством поговорить про единственное дитя Мольера, оставшееся в живых. Но все, что можно написать по этому поводу, было бы сомнительной достоверности — или вовсе чистой выдумкой. Есть основания опасаться, что Эспри-Мадлена сама избрала обывательское прозябание, примирилась с этим уделом. В 1677 году ее мать выходит замуж во второй раз, и через год у нее рождается сын, Никола Герен д'Этрише. Арманда умирает в 1700 году. Эспри-Мадлена делит ее наследство со своим единоутробным братом. В 1705 году, сорока лет, она

выходит замуж за небогатого дворянина из Лимузена, Клода де Рашель, сьера де Монталана. В 1707 году Никола женится на Жанне Гиньяр, дочери судейского. В 1708 году он умирает. Его вдова не слишком печется о книгах и бумагах Мольера, которые Никола поделил с Эспри-Мадленой. Эта последняя в свою очередь умирает в возрасте 57 лет, в 1723 году. Ее муж дожил до 1738 года. Неизвестно, что стало с доставшейся ему от Эспри-Мадлены частью библиотеки и бумаг Мольера. Во всяком случае, с этого момента все следы теряются, и навсегда. До нас не дошло ни одного автографа Мольера, кроме двух расписок (обе они особой важности не имеют), хранящихся в архиве департамента Эро. У нас нет ни писем, ни рукописей. Больше того, ни одно письмо Мольера не обнаружено и в частных собраниях. Из всех тайн, которыми окутана его судьба, эта — самая дразнящая, самая загадочная.

Нет необходимости говорить, как все это подхлестывало воображение, с какой легкостью рождались самые невероятные домыслы. Умолчать о них нельзя, хотя опровергать их мы полагаем делом не слишком плодотворным. Предоставим это занятие — или, вернее, это развлечение — детективам от Истории. Говорили, что Мольер не умер 17 февраля, а был подменен, и что он и стал знаменитой Железной Маской. Непонятно, за что его подвергли такому страшному наказанию: у короны не было подданного вернее, чем Мольер; он питал к самому королю искреннее уважение и привязанность. Дальше по ходу гипотезы следует, что полицейские сьера де Ла Рейни завладели бумагами столь опасного человека. Но это значит вовсе не обращать внимания на бесспорные доказательства того, что бумаги и рукописи существовали и после смерти Мольера: в 1699 году Никола Герен пробует дописать «Мелисерту» и сетует, что в черновиках Мольера не нашлось никаких указаний насчет развязки пьесы. А просьба Арманды, чтобы король вмешался в дело о похоронах, а ее прошение архиепископу Парижскому, а рассказ Барона Гримаре о последних минутах Мольера?

Библиофил Жакоб в пылу антиклерикального рвения утверждает, что бумаги и рукописи были захвачены и уничтожены церковными властями. Но почему же тогда столько экземпляров мольеровских комедий ускользнуло из рук священников и почему было разрешено такое количество переизданий?

Еще рассказывают случай такой немыслимый, что о нем едва ли стоит говорить всерьез. Будто бы в 1820 году какой-то крестьянин явился в Национальную библиотеку с тележкой, запряженное ослом и нагруженной свертками. Он сказал, что привез бумаги «господина Мольера». В тот день Библиотека была

закрыта, крестьянина попросили прийти завтра, и он исчез, не оставив своего адреса. Однако удалось разузнать, что он был из Фешроля (департамент Сены-и-Уазы). А именно в Фешроле жила Жанна Гиньяр, вдова Никола Герена, после того как снова вышла замуж за некоего Белена в 1716 году. Разумеется, стали искать, наводить справки, строить догадки — ревностно и кропотливо, но безрезультатно. Может быть, знаменитый дорожный сундучок был уничтожен. Может быть, его еще найдут на каком-нибудь чердаке, и может быть, даже в том же Фешроле или его окрестностях. Но очевидно, что эта история про крестьянина с тележкой — чистая клевета на Национальную библиотеку. Никогда, ни в какой воскресный день, там не отвергли бы бумаги «господина Мольера».

Другая выдумка, наделавшая много шуму, состоит в том, чтобы отрицать существование Мольера, вернее, утверждать, что Мольер — это не Мольер, а подставное лицо Корнеля. Предположение было высказано Пьером Луисом, специалистом по литературным шуткам, и подхвачено Анри Пулайем. Якобы это Корнель написал комедии Мольера, а единственный вклад этого последнего — погрешности стиля, режиссерские искажения. Доказательства? Их, естественно, нет. Рассуждение строится на более или менее натянутых и произвольных сопоставлениях дат, на том обстоятельстве, что Мольер ездил в Руан навещать Корнеля, и так далее. При этом забывают и про «Психею», которую два драматурга писали совместно и в которой так легко установить, кому какая часть принадлежит: Мольер в прологе прямо говорит о помощи, оказанной ему Корнелем. И про «Реестр» Лагранжа и его драгоценные, точнейшие записи: когда труппа выдает деньги Корнелю, это плата за пьесы Корнеля! Откуда бы Мольер взял нужную сумму для гонораров за тайно поставляемые труппе комедии? Это главное возражение. Но есть и дополнительные: дружба таких литераторов, как Буало, Лафонтен, Шапель, уважение Расина. Неужели они допустили бы в свой круг самозванца, лжеписателя? Разве Французская Академия подумала бы о Мольере, будь он всего лишь фарсером, присвоившим себе чужие таланты? Наконец, по комедиям Корнеля видно, что он был неспособен писать по-мольеровски, равно как и Мольер не мог бы сочинить «Сида». Единственный опыт Мольера в трагическом жанре, «Дон Гарсия», не оставляет сомнений на этот счет, так же как и корнелевские стихи в «Психее». В сущности, это честь для Мольера, что с ним обходятся как с Шекспиром, который ведь тоже не Шекспир, а какой-либо знатный вельможа, в зависимости от прихоти очередного любителя басен и сплетен.

Что касается переписки Мольера, то не исключено, что какая-нибудь его записочка или послание обнаружится в одном из частных архивов. Существует множество неизвестных или малоизученных собраний, не систематизированных, порой находящихся в руках невежд. К тому же следует напомнить, что в глазах сильных мира сего великий Мольер — не более чем комедиант; он был не такой важной особой, чтобы полученное от него письмо немедленно пряталось в шкатулку. XVII век вообще не разделял нашей страсти к автографам. Все ли собственноручные письма маркизы де Севинье сохранились? А ведь она была знатной дамой и пользовалась в свое время большой известностью.

Но лучше бы мольеровская переписка была утеряна. Это избавляет нас от никому не нужных комментариев, громоздящихся вокруг человека и его мелких повседневных забот. Художник тут чаще всего исчезает. Он принимает несвойственный ему, а порой и вовсе извращенный облик. Писатель становится самим собой только с пером в руке или в битве за свое детище. Какой смысл допытываться, сколько Мольер проглотил лекарств и с той или другой актрисой у него была мимолетная любовная интрижка? Напротив, очень важно знать, как и чем он жил, в каких обстоятельствах и с какой целью, если таковая вообще была, он написал такую-то пьесу, как связаны между собой его душевная и профессиональная жизнь и его творчество, какое воздействие одно оказывало на другое, определяя тем самым все его развитие. Вот это мы и пытались здесь делать, — благоговейно, любовно и смиренно. Остались сочинения, осталось множество документов, касающихся самого Мольера, его семьи, его труппы, его друзей, его театра, его времени. Изучение этих архивных свидетельств, проделанное со всей доступной нам непредвзятостью и широтой, внушило нам мысль свести воедино то, что известно о Мольере, что о нем говорилось и писалось. А заодно и разрушить иные легенды, налипшие вздорные домыслы. Лицо Мольера достаточно прекрасно и трогательно, чтобы показывать его как есть, без грима и парика. Этот лик, во всей его голой правде, мы и старались угадать и воссоздать. Наша книга — просто зеркало, протянутое читателю. Мы хотели бы, чтобы человек, который виден в этом потускневшем от времени стекле, стал другом каждому; чтобы в его морщинках, улыбке, выражении глаз каждый разглядел немного от самого себя, от всех нас, и тем подтвердил, что человеческий образ, нарисованный нами, обрел подлинное существование. Сам Мольер тоже любил этот символ: на его печатке — три зеркала под театральной маской.

Но в нашем зеркале не только отражается лицо. Тут проходит целая жизнь, где переплетаются действие, борьба и размышление, дерзкая отвага уравновешивается врожденным благоразумием, мужество берет верх над унынием, целомудренная сдержанность обращает в улыбку боль и страдания. Жизнь, повинующаяся таинственному закону, по которому все поступки, все многообразные события в судьбе художника ведут к единой цели.

ГЕРОЙ СВОЕЙ СОБСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

> «Самой, на мой взгляд, прекрасной жизнью живут те люди, которые равняются по общечеловеческой мерке, в духе разума, но без всяких чудес и необычайности».[232]

Жизнь Мольера только по видимости подходит под это монтеневское определение. Она ровна и упорядоченна лишь в том смысле, что движется к одной и той же цели, с годами все яснее вырисовывающейся. Но, по существу, эта жизнь причудлива, своенравна, взрывает все привычные представления. Очень рано и навсегда ее определяет любовь к своему искусству, которая постепенно усиливается и под конец превращается во всепожирающую страсть. Мы видим здесь редкую смелость, которую легко спутать с безумным упрямством. Но прежде всего в этой жизни поражает величие чувств. Тут нет ничего мелкого; всё окрашено душевным благородством, так что, несмотря на внешние проявления почтительности, Мольер ощущает себя равным вельможам и принцам. В его отношениях с ними нет раболепия, а есть любезность «порядочного человека»; в дружбе, как и в делах, он безупречен. У обойщика из Обезьяньего домика родился сын с сердцем короля. Это мальчик как все дети: он бегает смотреть, как кузнец бьет по наковальне, как скрипичный мастер развешивает чудесные новенькие инструменты, как пирожник поливает глазурью булочки; он играет, прыгает, смеется, ссорится и дерется со своими товарищами, такими же сыновьями купцов и ремесленников, будущими парижскими буржуа. И все же чем-то неуловимым он от них отличается. Он иногда бросает странные взгляды на какого-нибудь щеголя, громко разглагольствующего в отцовской лавке, останавливается в задумчивости перед каким-нибудь уличным происшествием. Его наблюдательность острее, ум живее, чем у других. Он носит в себе задатки гения, хотя, разумеется, не подозревает об этом. Подрастая, он начинает испытывать смутное томление; окружающая жизнь его не удовлетворяет; он придумывает себе мир, в котором может по своему желанию занять место куда более высокое; в нем идет тайная, трудная внутренняя работа. Ему не с кем поделиться своей глухой, необъяснимой тревогой, — разве что с дедом, Луи Крессе, который слишком художник, чтобы не сохранить в себе крупицы собственной юности. Жан II Поклен не злой человек, напротив. Но он не способен понять, почему Жан-Батист не хочет стать обойщиком, как он сам, как его отец и почти все мужчины в роду. Он пытается все-таки сделать

из Жана-Батиста мастера-обойщика; чтобы подбодрить сына, добивается для него места королевского камердинера. Какая ошибка! Эта должность только подкрепляет юношеские мечты. Для существа одаренного и честолюбивого, да к тому же воспитанного на примерах античности, это мучительно — приблизиться к сильным мира сего, не принадлежа к ним; терпеть их снисходительное обращение, уверившись в своем умственном превосходстве над ними; понимать, наконец, что ничего не достигнешь, если не входишь в некую касту, не имеешь достаточно крупного состояния или достаточно блестящих связей. Что касается тех буржуа, которым удалось как-то пробиться, — он ясно видит, что герцоги и маркизы, сверкающие золотом и бриллиантами, готовы использовать дарования этих людей, но их самих презирают: кто «низкого происхождения», тот просто не существует. Большинство этих честолюбцев, гонящихся за собственными грезами, в конце концов образумится, смирится и сгинет. Другие будут упорствовать. Вот из них-то и получатся политические деятели, неустрашимые бунтовщики или великие писатели. Или и то и другое вместе. Мольеровское смирение шито белыми нитками, это только форма сдержанной вежливости, если угодно, проявление изысканного душевного вкуса. Смирения у него нет. Самое сильное его желание — прорваться, заявить о себе, оставить свой след; так сказываются аристократические (в лучшем смысле слова!) черты его характера. Этим и объясняется его внезапный бросок в неизведанный мир театра. Юный обойщик покидает очень устоявшуюся и, в общем, безбедную жизнь и пускается в рискованное приключение. Он сразу теряет свое пусть невысокое, но прочное положение, добровольно ставит себя вне общества, поскольку в те времена актеры приравнивались к распутникам, еретикам и ворам. Почему он избрал театр? Он мог бы сделать карьеру судейского или военного: многие королевские офицеры, что бы там ни говорили, были простолюдинами. Но только в театре могли воплотиться его мечты. Только театр вырывал его из привычной психологической обстановки, что было необходимо для человека такого нетерпеливого и беспокойного склада, только театр давал ему возможность осуществить себя. Надевая тунику, покрывая голову лаврами Цезаря, он сам становился Цезарем. Жизнь его обретала ни с чем не сравнимую напряженность и праздничность. В такие единственные мгновения сквозь сценические роли просвечивает его собственная личность, глубинное, тайное, неведомое естество, обитающее в его теле, — иначе говоря, еще дремлющий, смущающий душу гений. Отсюда воодушевление, восторг, лихорадка. Конечно,

Мадлена была здесь притягательной силой, зачинщицей и вдохновительницей. Но прежде любви к Мадлене и сильнее ее был зов гения. Разумеется, все бывает не так просто. Наверно, несомненно тут примешивалась догадка о том, что театр, тогда еще лепетавший в колыбели, вскоре начнет бурно развиваться, обретет немалое значение в разных областях жизни, будет давать надежный заработок и завидное положение. Но не стоит переоценивать прозорливость двадцатилетнего юнца. Крах Блистательного театра должен был разочаровать его в этом отношении. На самом деле он только укрепляется в своих намерениях и, понимая, что еще не владеет ремеслом, отправляется в провинцию набираться опыта. Он по-прежнему хочет играть в трагедиях, не потому что его возлюбленная — трагическая актриса, а все по той же причине: только героев он считает достойными себя. Он отказывается признать, что для такого амплуа у него нет ни внешности, ни голоса. Здесь он не на месте. Его чуть коротковатая фигура, запинки речи, подергивания подбородка вызывают улыбку, никому не кажутся убедительными. Когда же он выходит в фарсе, аплодисменты награждают его мимику, подвижность, скороговорку. Лишь постепенно, с трудом, как бы нехотя он соглашается сменить королевский венец на зеленый колпак Маскариля. К счастью, он молод; повозка Феспида везет по залитым солнцем дорогам его беззаботную любовь, его надежды. Царящее в труппе веселье, ежедневные приключения, превратности кочевой жизни мешают ему по-настоящему задуматься над собой. Вместе со всеми своими современниками он полагает, что существует только трагедия. Комедия — низший жанр, оставим его ярмарочным балаганам. Кроме того, во французском театре еще нет комедий, достойных так называться, — одни фарсы, основанные на старых народных сюжетах или на подражании итальянцам. Для актера блистать в фарсе — невелика честь; это означает быть последним в своем ремесле, докатиться до крайнего падения. Мольер, следовательно, отправляется от нулевой отметки и достигает высочайшей из вершин французского театра. Он в подлинном смысле слова создал жанр — не просто утвердил за комедией права гражданства, а ее изобрел. Ценой каких мучительных поисков, то и дело возвращаясь к трагедии, каждый раз расплачиваясь за это поражением! Он начал с малого, с голой канвы, по которой актеры импровизировали на итальянский манер и которая давала полный простор площадному остроумию. Затем он стал обрабатывать эту канву, сочиняя основные диалоги и сцены, и наконец — писать текст целиком. Он почувствовал радость и потребность писать только после первых успехов. Как

кажется, изначально он не собирался стать писателем; во всяком случае, свидетельств такого его намерения нет; утраченный перевод поэмы Лукреция «О природе вещей» ни о чем не говорит. Но к тому времени, когда он возвращается в Париж, решающий поворот уже свершился. От фарса Мольер перешел к комедии. Он вызывает бури смеха своими карикатурами на общественные нравы. Вся важность и новизна его преобразований распознаются не сразу. Сама искрящаяся виртуозность его буффонад вводит в заблуждение. Тогдашние ценители прекрасного не готовы принимать всерьез жалкую писанину этого шута, который имел счастье понравиться королю своим кривляньем. Но Мольер уже отчетливо сознает, кто он такой, что он делает и что еще сможет сделать. Его ранние комедии недалеко ушли от фарса. Но что такое комедия, если не фарс в сочетании со стилем? Стиль (в диалогах и композиции) — это именно и есть то, что принес с собой Мольер. Под его пером комедия становится произведением литературы, но при этом, что очень важно, не теряет своих сценических достоинств. Она предназначается скорее для игры, чем для чтения; поэтому она должна подчиняться прежде всего не литературным правилам, а законам театрального действия. Вот почему иные куски у Мольера читать скучновато, а на подмостках они смотрятся великолепно.

И все же, для того чтобы комедия могла подняться в литературе до уровня трагедии, нужно вывести ее из узких рамок злободневной сатиры на общество, расширить и углубить ее предмет. Что такое трагедия? Изображение человека в такой ситуации, когда он должен победить или погибнуть, история извечной его борьбы с тем, что древние называли «роком». Мольер, сознательно или бессознательно стремясь уравнять комедию с трагедией и повинуясь своему по природе и сути трагическому дарованию, рисует человека в таких положениях, которые комичны только на первый взгляд, а на самом деле полны напряженного драматизма; здесь тоже властвует рок. С той лишь разницей, что мольеровский рок не божественного происхождения, следовательно, не так капризен и непостижим. Мольер его очеловечивает. Злая судьба, подстерегающая мольеровских героев, столь же неумолима, но помещается она не вовне, а внутри их. Здесь судьба — это сами безмерные человеческие заблуждения. Вот почему «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Скупой», «Данден» так тесно граничат с трагедией и открывают перед традиционной комедией неведомые горизонты. Для довершения сходства Мольер обрушивается на расхожие воззрения и понятия с редкостной смелостью, совершенно не заботясь о последствиях. Его внимательный взгляд

не отворачивается от мира, но все глубже погружается в созерцание самого себя. Он находит в себе самом все новые богатства, которые преобразует в поучение и развлечение зрителям. Он не просто «завербованный» писатель, он вербует все свое существо, душу и тело — и отдает их нам. Напрасно вкладывает он в уста Сострата из «Блистательных любовников» такие слова: «Принцесса! Не всякий ум способен понять тонкости этих благодетельных, так называемых таинственных наук. Существуют умы настолько грубые, что они никак не могут постигнуть то, что другие умы познают с чрезвычайной легкостью».

Пусть он вставляет в свои пьесы рассуждения про мораль золотой середины. Пусть он предстает беззаботным шутом, каким его и хотят видеть, хватким дельцом, конформистом чуть ли не во всяком вопросе. Все равно ясно чувствуется, что он не весь здесь, что он этим не исчерпывается. Его бунт вспыхивает не в тех или иных отдельных обстоятельствах; вся его жизнь — это скрытый от посторонних глаз, но непрестанный бунт. Он покидает свою среду по той же причине, по которой не берет себе жену из этой среды. Он вступает на презренное актерское поприще — и своим талантом и практической сноровкой превращает его в почетное и завидное занятие. Он женится на Арманде, молоденькой сестре своей старой подруги, — и за этим стоит вызов обществу и самому себе: мало ли он смеялся над старичками, вступающими в брак с юными лжепростушками! Он нападает на прециозные салоны, определяющие моду и безраздельно властвующие в литературе; на святош, образовавших партию столь могущественную, что даже Король-Солнце вынужден с нею считаться; на Факультет, хотя сам он больной человек и потому может опасаться мести лекарей. Почему же? Отправляясь от самого себя, Мольер создавал свое представление о человеке, о его возможностях, о его будущем. Все, что извращает и подавляет человеческую природу, задевает и ранит Мольера. Для него это прежде всего — безграничные и многообразные человеческие заблуждения, глупость, тщеславие, высокомерие. Человеческой природе противна тирания моды. Равно как и ханжество. И безмозглые придворные красавчики. И опасные невежды-врачи с головами, набитыми всякой заумью, а не полезными знаниями. И пороки, порождаемые развращенным обществом, — и так далее.

Этот буржуа вовсе не буржуазен, хотя и «выбился в люди». Этот конформист презирает спокойное существование и делает все, чтобы его разрушить. Ясно, что настоящий образ его жизни — бунт, тем более яростный, что протекает тайно. Все его сочинения вопиют о горьком одиночестве человека — в лоне семьи и

общества, или о его собственном одиночестве, одиночестве гения лицом к лицу с непониманием, вечной травлей, всесильной людской глупостью. Он слишком горд, слишком «порядочный человек», чтобы позволить себе жаловаться. Смех в зрительном зале выдает всю неукротимую мятежность мольеровского духа, но этим же смехом Мольер включается в человеческое сообщество, свидетельствуя, что в конечном счете он такой же человек, как и все, не хуже и не лучше. Он ни атеист, ни янсенист, ни эпикуреец, ни «либертин» (в вульгарном смысле слова). В сущности, у него нет философии как таковой. Вернее, его философия — это человек. Он размышляет, как сделать человека счастливее, и показывает, в чем и почему человек несчастлив. Мольер мечтает об обществе, непохожем на то, в котором он отчаянно барахтается, к которому приспосабливается с трудом. В этом воображаемом обществе Альцест выиграл бы тяжбу без того, чтобы просить заступничества у каких-то подозрительных людей и давать взятки; здесь он был бы любим, потому что женщины умели бы ценить истинные достоинства и глубину чувств, здесь он не был бы смешон своей мизантропией, потому что у него не оказалось бы причин быть мизантропом — он не отличался бы от всех прочих. По правде говоря, Мольер смеется над ним несколько натужно. Чувствуется, что этот герой ему очень близок, до полного отождествления. В той же мере, как и Альцесту, Мольеру присуще горькое сознание своего изгойства, своей чуждости, оторванности от людей; в нем так же борются еще не погасшая тяга к общению и жажда одиночества. Как «Мизантроп», в сущности, остается без развязки, так Мольер не решается на добровольное изгнание из театра, к которому склонял его Буало и которое продлило бы его дни. Такое бунтарское мироощущение сказывается не только в «Мизантропе»; оно судорожно пробивается в «Дон Жуане» и то тут, то там проглядывает в других пьесах на тот краткий миг, когда улыбка застывает под маской, становится почти трагической, а потом взрывается новым раскатом смеха, еще более веселого, громкого и безудержного — чтобы сгладить тягостное впечатление. Та проповедь моральной благопристойности, которая непрерывно и назойливо звучит в речах многих его персонажей, целью своей имеет как будто убедить его самого, но прежде всего — успокоить на его счет публику, состоящую из вельмож и буржуа. Он без устали высмеивает тех, кто не таков, как все, чьи поступки, по мнению людей рассудительных, ни с чем не сообразны. Но сам он ведет себя как один из этих безумцев. В эпоху, когда все равняются по моделям и образцам, совокупность которых и составляет «вкус», он никому не подражает и все делает только по собственному

разумению. Вокруг него писатели заимствуют сюжеты и образы у древних; он поворачивается спиной к античности и вглядывается в современников. Он признает единственный образец для подражания — природу. С годами его стиль все больше удаляется от укоренившихся приемов и условностей, опирается на саму действительность, вплотную к ней подходит. Он обрисовывает своих персонажей несколькими штрихами, но такими точными, что схвачено главное, передана суть характеров. Искусство завладевает Мольером до такой степени, что он больше не принадлежит себе, забывает о своих сердечных горестях, о слабом здоровье, деловых заботах, несправедливости собратьев, нападках и зависти противников. И вот наступает пора, когда он сознает все значение своего творчества и испытывает самый благородный, самый волнующий вид гордости: удовлетворение мастера-ремесленника, который видит, что работа его близится к концу и удача превзошла ожидания. Он понимает, что теперь не важно все, что случится с ним в жизни; останутся жить его сочинения, и потомки наградят их славой, в которой отказывали современники. Почти бессознательно он ощущает, что его смерть только послужит этой славе. Он достигает такой отстраненности, что из наблюдений за своим страдающим телом создает комедию о Мнимом больном. Но последняя, возвышенно-прекрасная его пьеса — это его смерть. Когда 17 февраля 1673 года театральная маска спадает с его лица, оказывается, что «первый фарсер» Франции был и человеком по имени Мольер. Все, о чем он целомудренно молчал до того дня, — тоска по ускользающей жизни, горечь смеха, звучащего последний раз перед прыжком в вечность, — все это он внезапно, сам того не желая или желая лишь наполовину, бросает в лицо публике. Эта смерть — не просто заключительная точка в истории одного существования; она наполняет смыслом всё ей предшествовавшее.

Отныне будут говорить его сочинения. Их голос никогда не смолкает, каждое поколение обращается к ним в свой черед, заново им удивляется, открывает в них новые богатства. Такова власть мольеровского гения! Язык его не устарел, потому что всегда был простым, ясным и естественным, очищенным от нелепых украшений и побрякушек. Его персонажи — а их более трехсот — остаются нам близки, невзирая на их кружева и перья, потому что в большинстве своем они лишь формально принадлежат XVII веку: это вечные характеры. Их можно одеть как угодно, и самые крупные режиссеры так и поступали. Можно играть Мольера в пиджаках, на сцене могут быть сюрреалистические или абстракционистские декорации — или вообще никаких. Мольер остается неуязвим, даже когда кто-то

позволяет себе подправлять его текст, иной раз до прямого искажения. Политические партии, идеологи, правительства, университетские профессора, историки, драматурги, романисты могут присваивать его себе, вкладывать в его уста то, чего он никогда не говорил, приписывать ему собственные воззрения, превозносить его или умалять, — всё тщетно. Мольер остается таким, как сказал о нем Гете:

> «Как он чист! Да, чистый человек, вот подходящее для него слово. В нем нет ничего испорченного, ничего противоестественного — и какое величие!»

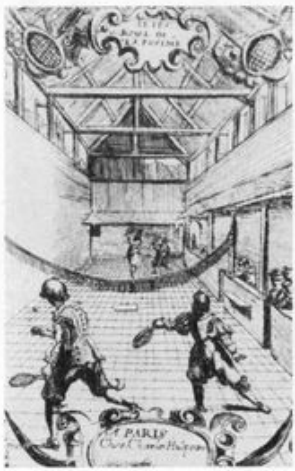
Долгое время думали, что он слишком француз и поэтому может быть понят до конца только в своей стране. Но его с одинаковым успехом ставят в Мексике и Бразилии, в СССР и в Японии. Его играли даже в бурнусах, и без малейшего ущерба. Такая универсальность — пробный камень подлинного таланта. У Мольера она покоится, как кажется, на трех основаниях: он заставляет человека смеяться и тем вырывает его из собственного замкнутого мирка; он обращается к непреходящим ценностям и, сталкивая лицом к лицу, как и в самой действительности, человеческое величие и человеческие слабости, дает нам уроки скромности; наконец, его герои — не говорящие призраки, не воплощенные идеи-марионетки, их дыхание обжигает зал, таким они исполнены душевным жаром. Но потому они и кажутся живыми, что Мольер вскормил их собственной жизнью, отдал им себя без остатка. За гением, страстью, мужеством, терпением стоит дар самоотдачи, который и есть разгадка всему. Вот отчего в зеркале мольеровских комедий мы всегда видим лицо самого Мольера.

J. B. Poquelin Molière.

Церковь св. Евстахия

Клермонский коллеж

Ярмарочный балаган



Зал для игры в мяч

Декорации Торелли к «Андромеде» Корнеля

Монфлери

Фронтиспис к памфлету «Эломир-ипохондрик»

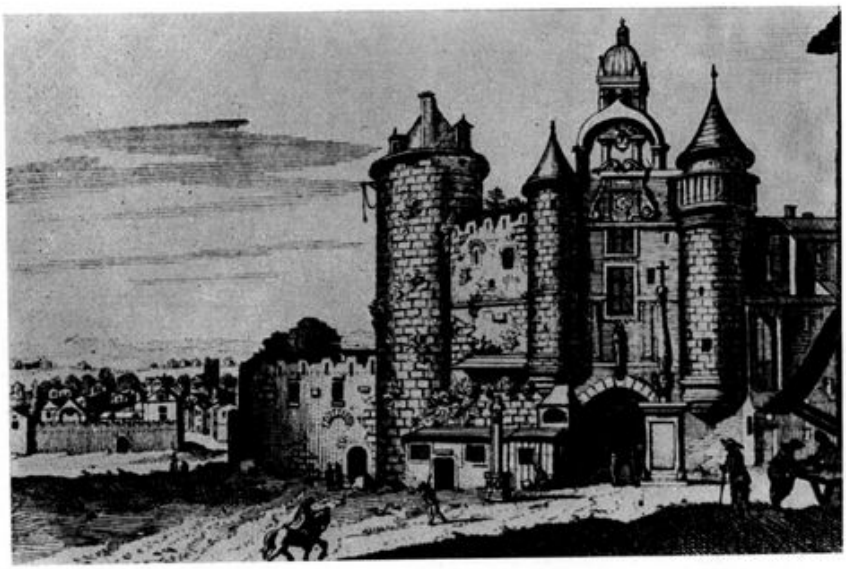
Скарамуш

Мадлена Бежар

Шапель

Сирано де Бержерак

Тюрьма Шатле

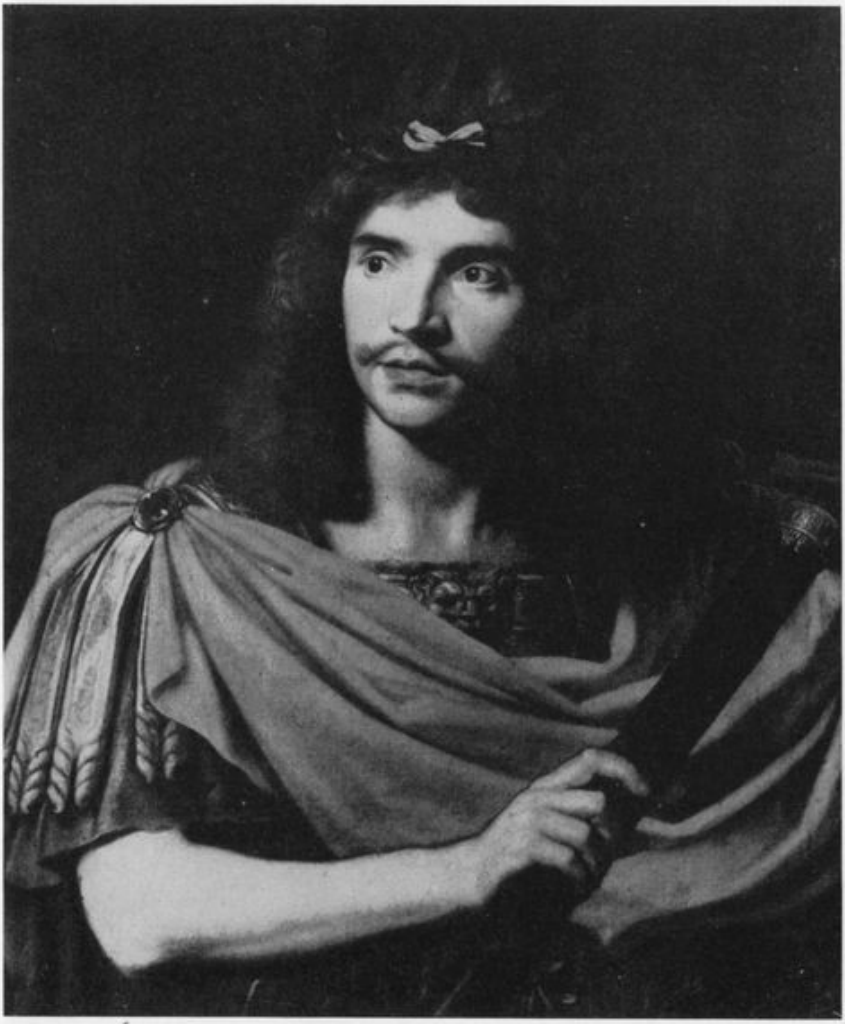


Дюфрен

Мадлена де Скюдери

Пьер Корнель

Пьер Миньяр



Мольер в роли Цезаря. «Смерть Помпея» Корнеля

Дюпарк

Дебри

Луи Бежар

Катрина Дебри

Жозеф Бежар

Людовик XIV

Луиза де Лавальер

Филипп Орлеанский (Месье)

Генриетта Английская

Фуке

Дюкруази

Лагранж

Латорильер

Мольер в роли Сганареля

Расин

Буало

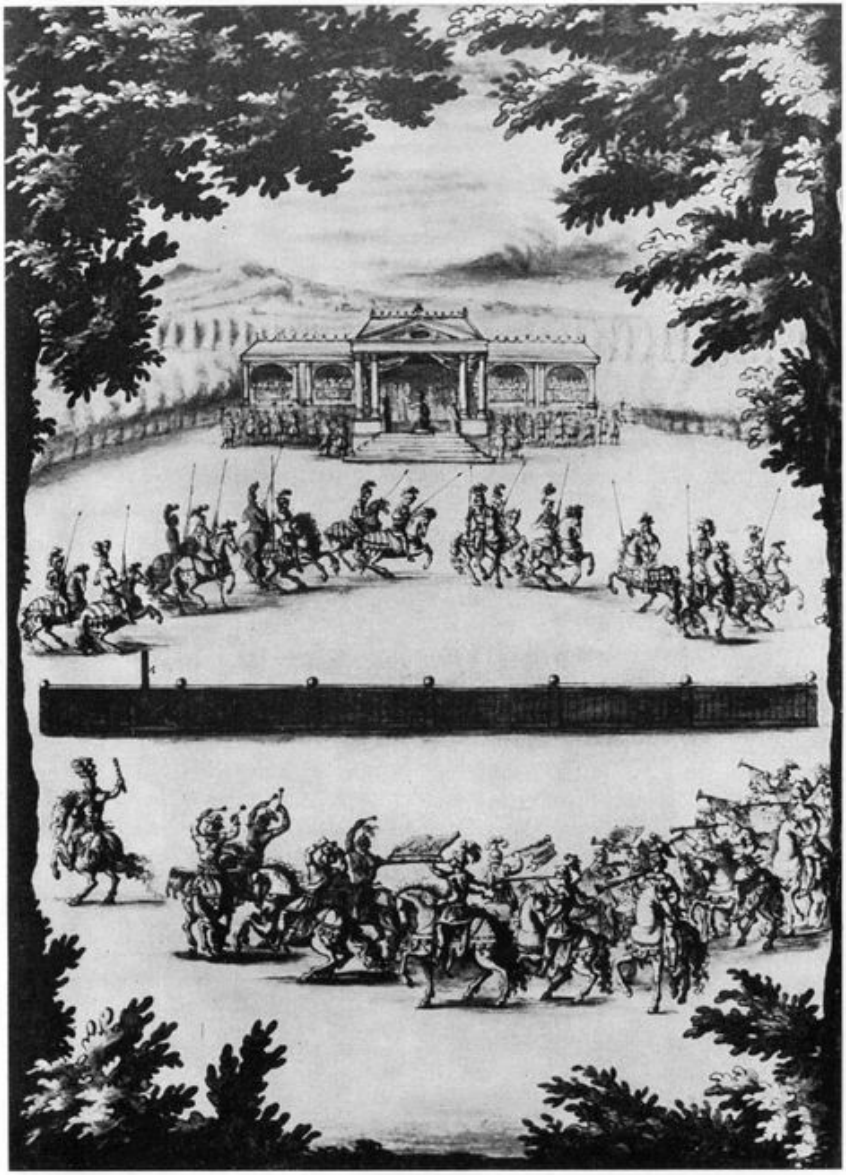
Люлли

Лафонтен

Мольер

Арманда Бежар

«Увеселения Волшебного острова»



«Увеселения Волшебного острова»

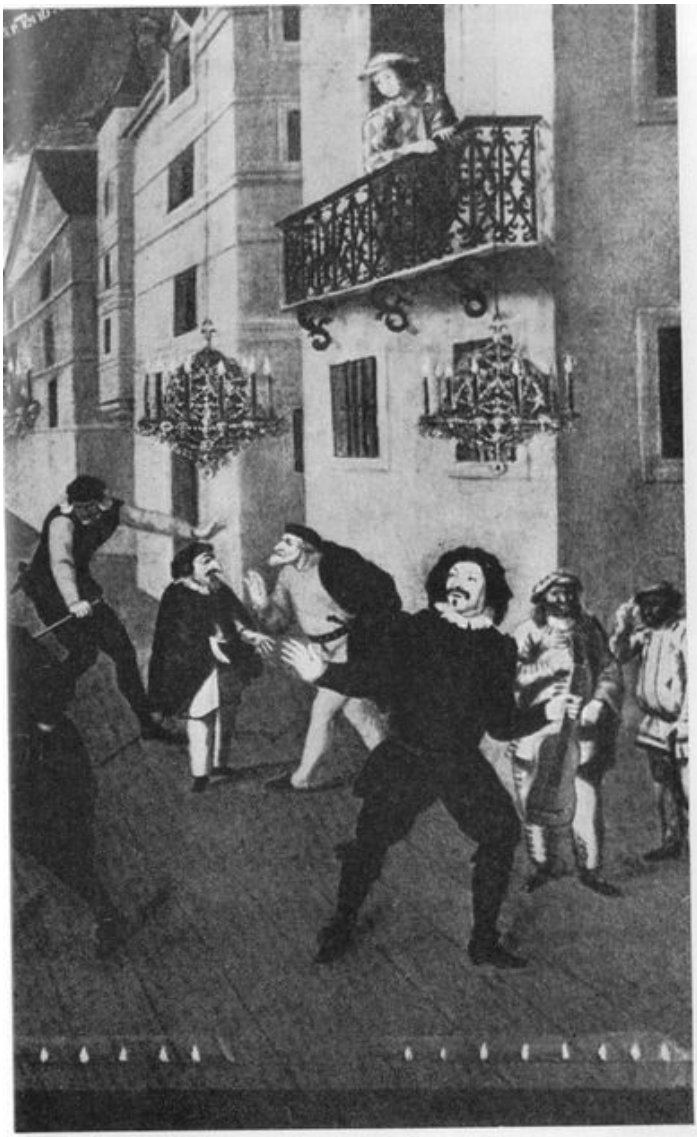
Ленотр

Лебрен

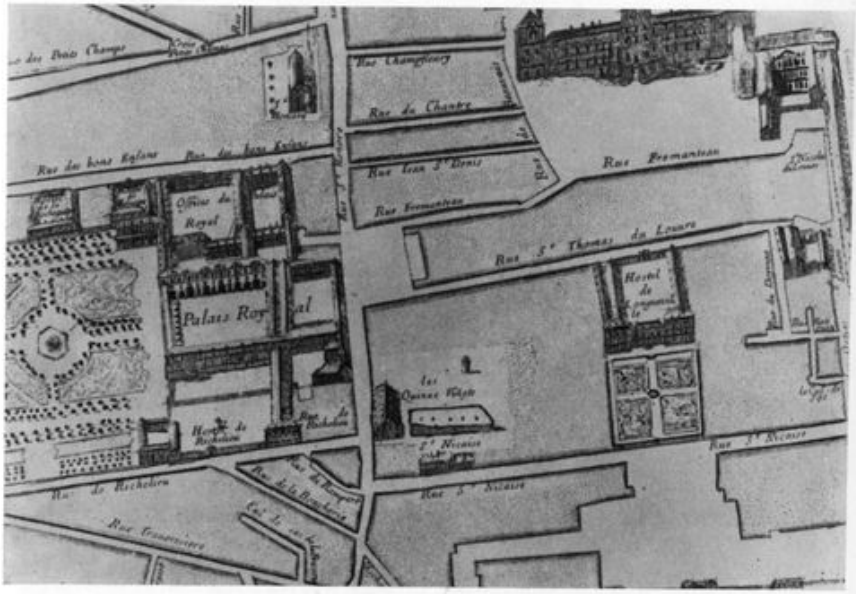
Вид Отейля

Мишель Барон

«Французские и итальянские комедианты за шестьдесят с лишним лет». Картина неизвестного художника. 1670. Крайний слева — Мольер в роли Арнольфа



План квартала Пале-Рояль



Чепец, в котором Мольер играл Аргана из «Мнимого больного»

Часы Мольера

1673
Dimanche 29 me Janvier Mavis Infidelles 599 tt 10 s
par — — — — — — — — — 33 tt
Mardy 31 me Mavis Infidelles — 179 tt 10 s
par — — — — — — — — — 5 tt 5 s
Vendredy 3 fevrier Trissotin 298 tt
par — — — — — — — — — 11 tt
Mardy 7 me Repetition Dimanche 5 Idem — 388 tt
par — — — — — — — — — 18 tt 10 s
Piece Nouvelle et derniere de edit. de Moliere
Vendredy 10 me 1re Representation du malade Imaginaire — 1992 tt
par — — — — — — — — — 71 tt 14 s
Dimanche 12 Malade Imag. me — 1459 tt
par — — — — — — — — — 55 tt
Mardy 14 me mal. Imag. — 1879 tt 10 s
par — — — — — — — — — 80 tt
Du Vendredy 17 — — — — — 1219 tt
par — — — — — — — — — 39 tt

Ce mesme Jour apres la Comedie Sur les 10 heures du soir Monsieur de Moliere mourut dans sa maison Rue de Richelieu, ayant joüé la pluspart dud. malade Imaginaire fort Incommode. Vne Ahumee vsluction Sur la poitrine qui luy causoit vne grande toux de sorte que dans les grands Efforts qu'il fit pour cracher il se rompit vne veyne dans le Corps et ne veschut pas demye heure ou trois quarts d'heure depuis la veyne Rompue. Il Son Corps Est Enterré a St Joseph Ayde de la parroisse St Eustache. Il y a vne tombe Eslevée d'vn pied hors de terre.

Dans le desordre ou la troupe Se trouva apres cette perte Irreparable le Roy eust dessein de Joindre les acteurs qui la composoient aux Comediens de l'hostel de Bourgogne

Реестр Лагранжа. Запись о смерти Мольера

Мольер. Бюст работы Гудона

Хронологическая таблица

Годы	Жизнь Мольера	События во Франции
1621	27 апреля. Венчание родителей Мольера: Жана II Поклена и Мари Крессе. Они поселяются в Обезьяньем домике, на улице Сент-Оноре.	В Европе бушует Тридцатилетняя война. Людовик XIII под влиянием своего фаворита де Люиня придерживается нейтралитета.
Рождение Лафонтена.		
1622	15 января. Жана-Батиста Поклена (будущего Мольера) крестят в церкви Святого Евстахия.	Умирает де Люинь; его смерть означает перемену политического курса Франции.
1623	Рождение Луи Поклена, брата Мольера.	Рождение Блеза Паскаля.
1624	Рождение Жана Поклена, брата Мольера.	Первым министром назначен кардинал Ришелье.
1625	Рождение Мари Поклен, сестры Мольера.	Ришелье начинает борьбу с протестантами, которые стремятся к образованию «государства в государстве».
Комедия Тирсо де Молины «Севильский обманщик».		
1626	13 апреля. Смерть Жана I Поклена, деда и крестного отца Мольера.	Ширятся волнения протестантов, которым обещают помощь другие страны (Англия, Голландия, Испания).
1627	Рождение Никола Поклена, брата Мольера.	Осада Ларошели, главной крепости и порта протестантов.
1628	Рождение Мари-	Падение Ларошели.

	Мадлены Поклен, сестры Мольера.	
1629		Протестанты фактически разгромлены.
Постановка комедии Пьера Корнеля «Мелита».		
1630	Смерть Мари Поклен, сестры Мольера.	Ришелье одерживает победу над партией нейтралитета.
Создание Общества Святых Даров.		
1631	Жан II Поклен, отец Мольера, выкупает у своего брата Никола должность придворного обойщика и камердинера короля.	Выход первого номера основанной Теофрастом Ренодо «Газет».
Расцвет Отеля Рамбуйе.		
1632	Смерть Мари Кресс, матери Мольера; ее хоронят 11 мая.	
1633	Смерть Луи Поклена, брата Мольера. Жан II Поклен, их отец, женится второй раз — на Катрине Флёретт.	
1634	Рождение Катрины Поклен, единокровной сестры Мольера, которая станет монахиней.	
1635	Жан-Батист Поклен (Мольер) поступает в Клермонский коллеж (ныне лицей Людовика Великого).	Начало франко-шведского периода Тридцатилетней войны. Границы Франции под угрозой. Ришелье учреждает Французскую Академию.

Смерть Лопе де Вега.		
1636	Катрина Флёретт, вторая жена Жана II Поклена, умирает в родах.	Восстание «кроканов».
Заговор Гастона Орлеанского. Германский император объявляет Франции войну. Рождение Буало. Трагедия Пьера Корнеля «Сид» идет с триумфальным успехом.		
1637	Жан-Батист Поклен, еще учась в Клермонском коллеже, вступает в цех обойщиков как преемник дела своего отца и его должности королевского камердинера.	«Рассуждение о методе» Декарта.
1638	Смерть Луи Крессе, деда Мольера с материнской стороны.	Рождение Людовика XIV.
1639	Жан-Батист Поклен заканчивает ученье в Клермонском коллеже.	Рождение Расина.
1640	Жан-Батист Поклен изучает право и получает звание адвоката.	Французские войска вторгаются в Италию.
Трагедии Корнеля «Гораций» и «Цинна». В Париж приезжает знаменитый Скарамуш — Тиберио Фиорилли.		
1641	В доме советника Люилье собираются	

	Гассенди, Бернье, Сирано де Бержерак, Шапель и Жан-Батист Поклен, который переводит поэму Лукреция «О природе вещей».	
1642	Жан-Батист Поклен в качестве королевского обойщика сопровождает Людовика XIII в Нарбонну.	Раскрывается заговор Сен-Мара; его казнят.
Вероятно, рождение Арманды Бежар, будущей супруги Мольера; однако, эта дата до сих пор окончательно не установлена. Франция присоединяет Руссильон. Трагедия Корнеля «Полиевкт».	Ришелье умирает, указав своего преемника: это Мазарини.	
1643	Поворотный год в судьбе Жана-Батиста Поклена. 6 января он отказывается от должности королевского обойщика в пользу своего брата Жана. Жан-Батист поселяется в квартале Маре, рядом с Мадленой Бежар. 30 июня он вместе с Бежарами и пятью другими актерами подписывает контракт об основании	Мазарини становится первым министром.

	Блистательного театра. 12 сентября труппа снимает зал для игры в мяч и на время работ по перестройке помещения отправляется в Руан, где Жан-Батист знакомится с Пьером Корнелем и его братом Тома.	
14 мая умирает Людовик XIII. На престол всходит Людовик XIV. Официальная регентша при нем — его мать, Анна Австрийская; на деле же правит Мазарини. Конде одерживает победу при Рокруа.		
1644	1 января открывается Блистательный театр. Его ждет провал за провалом. 28 июня Жан-Батист впервые подписывается: «Мольер».	Победа Конде и Тюренна при Нордлингене.
Начало переговоров о мире между участниками Тридцатилетней войны. Трагедия Пьера Корнеля «Родогуна».		
1645	Крах Блистательного театра. Мольер за долги попадает на несколько дней в тюрьму Шатле. Те из актеров, кто не покинул Мольера,	Тюренн ведет кампанию в маркграфстве Баденском.

	уезжают вместе с ним в провинцию и присоединяются к бродячей труппе Дюфрена, которой покровительствует герцог д'Эпернон.	
Рождение Лабрюйера.		
1646	Мольер с труппой Дюфрена играет в Бордо, Ажане и Тулузе.	
1647	Труппа Дюфрена в Тулузе, затем в Альби и Каркассоне.	В Париже Скарамуш играет «Летающего доктора».
1648	Мольер ездит с труппой Дюфрена: Нант, Пуатье, Ангулем, Шатору и Лимож.	Конде одерживает победу над испанцами при Лансе.
24 октября. Подписание Вестфальского мира, на полтора века определившего карту Европы. Начало парламентской Фронды.		
1649	Мольер в Тулузе, Монпелье, Нарбонне, Кагоре и Пуатье.	Конец парламентской Фронды; начало Фронды принцев.
В Англии судят и казнят короля Карла I. Роман Мадлены де Скюдери «Артамен, или Великий Кир». «Комический роман» Скаррона.		
1650	Мольер в Тулузе, Ажане и Нарбонне. Он становится главой труппы, которая	Смерть Декарта.

	теряет покровительство герцога д'Эпернона. В труппу вступает Катрина Леклерк, будущая мадемуазель Дебри.	
1651	Труппа Мольера играет в Провансе.	Фронда в разгаре: Парламент объединяется с принцами. Тюренн переходит на сторону короля.
Трагедия Корнеля «Никомед».		
1652	Труппа Мольера играет в Гренобле. Ее пополняют Луи Бежар и Дебри.	1 июля. Битва в предместье Сент-Антуан. Королевские войска занимают Париж.
Скаррон женится на Франсуазе д'Обинье, будущей госпоже де Ментенон, морганатической супруге Людовика XIV.		
1653	Актер Дюпарк женится на Маркизе де Горль, которая вступает в труппу Мольера.	Конец Фронды. Он знаменует собой укрепление абсолютистской монархии.
Постановка комедии Мольера «Шалый, или Всё невпопад». Принц де Конти берет труппу под свое покровительство. Актеры Мольера играют в Монпелье и Пезенасе. С ними странствует поэт д'Ассуси. Фуке назначен	В Англии Кромвель становится лордом-протектором.	

суперинтендантом финансов.		
1654	Труппа Мольера ставит пьесы «Летающий доктор», «Ревность Барбулье».	Громкий успех Люлли при дворе.
Принц де Конти уговаривает Мольера стать его секретарем.		
1655	Мольер встречается в Лионе с итальянскими актерами. В феврале он со своей труппой в Нарбонне; в марте — в Монпелье; в апреле — в Лионе и в октябре — в Пезенасе.	Споры о янсенизме.
Мадлена Бежар уже достаточно богата, чтобы поместить в ренту 10 000 ливров. Принц де Конти возвращается в лоно церкви.		
1656	Труппа Мольера в феврале играет в Нарбонне; в августе — в Бордо, в декабре — в Безье, где ставит «Любовную досаду».	«Письма к провинциалу» Блеза Паскаля.
1657	Труппа Мольера играет в Лионе и Дижоне.	Франция заключает союз с Англией против Испании.
Принц де Конти лишает Мольера своего покровительства. Труппа возвращается под покровительство герцога д'Эпернона. В Авиньоне Мольер знакомится с		

художником Пьером Миньяром, который напишет с него несколько портретов.		
1658	Мольеровская труппа, чья слава непрестанно растет, выступает в Лионе, Гренобле, Руане. Но главное событие года для Мольера, Мадлены Бежар и их товарищей — возвращение в Париж. Подготавливая его, Мадлена снимает на полтора года зал в Париже; Мольер несколько раз ездит в столицу и добивается покровительства Месье, единственного брата короля. Актеры Мольера теперь называются Труппой Месье.	Победа Тюренна над испанцами близ Дюнкерка.
24 октября — «День удачи» для Мольера: его труппа играет в Лувре перед королем и придворными. Ставят трагедию Корнеля «Никомед» и мольеровского «Влюбленного доктора». Совершенно покоренный, Людовик XIV отдает Мольеру зал дворца Пти-Бурбон, где Труппа Месье будет играть в очередь с	Напомним, что в 1658 году Лабрюйеру 13 лет, Расину 19 лет, Людовику XIV 20 лет, Буало 22 года, Паскалю 35 лет, Мольеру 36 лет, Лафонтену 37 лет, Ларошфуко 45 лет, Пьеру Корнелю 52 года.	

Итальянцами.		
1659	Когда Труппа Месье играет трагедии, успех весьма скромный; зато в комедийном репертуаре («Шалый», «Любовная досада») она неизменно нравится публике.	Подписание Пиренейского мира с Испанией.
18 ноября. Премьера «Смешных жеманниц»: полный триумф.	Переговоры о браке Людовика XIV с Марией-Терезией, старшей дочерью короля Филиппа IV Испанского.	
В труппе происходят изменения: уходит чета Дюпарк, умирает Жозеф Бежар, появляются новые лица — Лагранж и Дюкруази. Лагранж начинает вести свой «Реестр», документ поистине бесценный для мольеристов.		
1660	Март. Супруги Дюпарк возвращаются в мольеровскую труппу.	На английский престол возвращаются Стюарты.
Смерть актера Жодле.		
Смерть Жана Поклена, брата Мольера. Мольер снова вступает (по крайней мере формально) в должность королевского обойщика.	Брак Людовика XIV с инфантой Марией-Терезией.	
30 мая. Премьера	Закрываются	

пьесы «Сганарель, или Мнимый рогоносец».	«маленькие школы» Пор-Рояля. Гонения на «отшельников» и монахинь этого монастыря.	
11 октября. Господин де Ратабон, суперинтендант королевских строений, велит снести Пти-Бурбон, не предупредив Мольера. Труппа перемещается во дворец Пале-Рояль, предварительно его перестроив.	Первая «Сатира» Буало.	
1661	4 февраля. Премьера «Дона Гарсии Наваррского». Провал.	Март. Смерть Мазарини.
24 июня. Постановка «Урока мужьям». Блестящий успех.	Начинаются работы по перестройке Версаля.	
17 августа. Постановкой «Докучных», в присутствии короля и придворных, открывается театр в Во-ле-Виконт, у суперинтенданта Фуке.	6 сентября. Капитан д'Артаньян арестовывает Фуке. Кольбер становится членом Совета.	
14 сентября. Постановка «Вязальщика хвороста» — первой версии «Лекаря поневоле».		
1662	23 января. Мольер подписывает брачный контракт с Армандой Бежар. 20 февраля их венчают в церкви	Франция завладевает Лотарингией и Дюнкерком.

	Сен-Жермен-л'Осеруа.	
Май. Труппа играет при дворе.		
26 декабря. Премьера «Урока женам». Огромный успех. В труппу вступают Брекур и Латорильер.	Смерть Блеза Паскаля.	
1663	Спор об «Уроке женам».	Людовик XIV присоединяет к своим владениям графство Венэссен.
Людовик XIV назначает Мольеру ежегодную пенсию в 1000 ливров. 1 июня. Постановка «Критики „Урока женам”». «Визиты» труппы в Шантильи и Версале. 18 октября. Постановка «Версальского экспромта». Выходят «Сочинения» Мольера в двух томах.		
1664	19 января. Рождение Луи Поклена, первенца Мольера и Арманды.	Кольбер вводит протекционистский таможенный тариф.
29 января. В Лувре ставят «Брак поневоле», комедию с балетом (на музыку Люлли), в котором танцует король. 28 февраля. Крещение Луи Поклена в церкви Сен-Жермен-л'Осеруа. Крестный отец — Людовик XIV,		

крестная мать — Мадам, Генриетта Английская.		
30 апреля — 22 мая. «Увеселения волшебного острова» в Версале. Первый день: шествие четырех веков человечества и четырех времен года. Второй день: «Принцесса Элиды». Третий день: балет «Дворец Альчины» и «Докучные». Шестой день: постановка трех первых актов «Тартюфа». Седьмой день: «Брак поневоле».	Преследования янсенистов.	
17 мая. «Газет» восхваляет короля за то, что он запретил публичные представления «Тартюфа».		
10 ноября. Смерть Луи Поклена; ребенок прожил только десять месяцев.		
14 ноября. Лагранж впервые заменяет Мольера в роли «оратора». Между Армандой и Мольером начинаются раздоры.	«Фиваида» Расина.	
1665	15 февраля. Премьера «Дон Жуана».	Кольбер становится контролером финансов.
18 апреля. Памфлет Рошмона «Замечания о комедии „Дон		

Жуан”».		
18 мая. Смерть Мари-Мадлены, сестры Мольера.	Преследования янсенистов продолжаются.	
1 (или 3) августа. Рождение Эспри-Мадлены, дочери Мольера и Арманды. Ее крестят в церкви Святого Евстахия; крестный отец — граф Эспри де Моден, крестная мать — Мадлена Бежар. Эспри-Мадлена единственная из детей Мольера и Арманды останется в живых, но умрет бездетной.		
14 августа. Труппа получает привилегию именоваться Труппой Короля. Людовик XIV назначает актерам пенсию в 6000 ливров.	«Максимы» Ларошфуко.	
4 декабря. Труппа Короля играет «Александра Великого» Расина, но 18 декабря Расин, не предупредив Мольера, ставит эту трагедию на сцене Бургундского отеля. Ссора Мольера и Расина.		
1666	Мольер берет к себе мальчика-актера Мишеля Барона.	Январь. Смерть королевы-матери, Анны Австрийской.
Отношения Мольера и Арманды ухудшились	Начинается война между Францией и Англией.	

настолько, что супруги решают жить раздельно. Мольер снимает загородный дом в Отейле. Там его навещают друзья, среди них — Шапель и Буало.		
4 июня. Премьера «Мизантропа».	Людовик XIV основывает Академию Наук.	
6 августа. Премьера «Лекаря поневоле».		
2 декабря. Премьера «Мелисерты».		
Выходят «Сочинения» Мольера в двух томах, с гравюрами Франсуа Шово.	«Сказки» Лафонтена.	
1667	5 января. Премьера «Комической пасторали».	Франция оккупирует Испанские Нидерланды.
Январь-февраль. «Визит» в Сен-Жермен-ан-Лэ.		
14 февраля. «Сицилиец, или Амур-живописец».		
4 марта. Премьера «Аттилы» Корнеля, которого Мольер сумел увести из Бургундского отеля.		
Мольер болен и пользуется этими двумя месяцами вынужденного бездействия, чтобы переработать «Тартюфа», который все еще под запретом.	Открывается мануфактура Гобеленов.	
5 августа. Представление «Обманщика» —		

смягченной версии «Тартюфа». 6 августа. Президент Ламуаньон запрещает пьесу. 7 августа. Лагранж и Латорильер отправляются в лагерь французских войск под Лиллем, чтобы вручить прошение королю. 11 августа. Архиепископ Парижский Ардуэн де Перефикс запрещает представления «Тартюфа» под страхом отлучения от церкви. Мольер, совершенно больной, уезжает в свой домик в Отейле.	«Андромаха» Расина.	
1668	13 января. Премьера «Амфитриона».	Конде в две недели занимает Франш-Конте.
18 июля. Премьера «Жоржа Дандена» в Версале; 9 ноября — первое представление этой пьесы в Пале-Рояле.	В Экс-ля-Шапель заключается мирный договор с Испанией, по которому к Франции отходят некоторые пограничные города (Лилль, Шарлеруа и другие).	
9 сентября. Премьера «Скупого»; публика принимает комедию холодно.	Церковный мир кладет на время конец преследованиям янсенистов.	
11 декабря. Смерть	«Басни» Лафонтена	

Маркизы Дюпарк.	(книги I–VI).	
1669	5 февраля. Постановка «Тартюфа» в его нынешней версии (единственной, которая нам известна). Успех триумфальный.	Кольбер становится государственным секретарем.
25 февраля. Смерть Жана II Поклена, отца Мольера.	«Британик» Расина.	
17 сентября — 20 октября. «Визит» в замке Шамбор. 7 октября. Представление «Господина де Пурсоньяка» в Шамборе. 15 ноября пьесу переносят на сцену Пале-Рояля, где она идет с большим успехом.		
1670	Январь. Публикация «Эломира-ипохондрика», сатиры Ле Буланже де Шалюссе против Мольера.	Дуврский трактат о мире между Францией и Англией.
4 февраля. Представление в Сен-Жермен «Блистательных любовников».		
23 марта. Луи Бежар выходит из труппы и удаляется на покой; товарищи будут выплачивать ему ежегодную пенсию в 1000 ливров.	Смерть Мадам, Генриетты Английской.	
28 апреля. Мишель Барон возвращается к	«Береника» Расина.	

Мольеру после своих скитаний по провинции. 14 октября. Представление «Мещанина во дворянстве» в Шамборе. В труппу Мольера вступают супруги Боваль.	«Отшельники» Пор-Рояля публикуют «Мысли» Паскаля.	
1671	17 января. Представление «Психеи» в Тюильри.	Открытие Оперы, созданной Люлли.
Март — апрель. Большие работы по перестройке зала Пале-Рояля. 24 мая. Представление «Плутней Скапена». 27 ноября — 7 декабря. «Визит» труппы в Сен-Жермен-ан-Лэ по случаю бракосочетания Месье с принцессой Палатинской. 2 декабря. Представление «Графини д'Эскарбаньяс» в Сен-Жермен; 8 июля 1672 года пьеса будет поставлена в Париже.	Основание Академии Архитектуры.	
1672	17 февраля. Смерть Мадлены Бежар.	Война с Голландией.
11 марта. Первое представление «Ученых женщин». Март — апрель. Столкновения Мольера с Люлли из-		

за привилегий, дарованных композитору Людовиком XIV. Мольер не пользуется больше благоволением короля, очарованного Люлли.		
Здоровье Мольера ухудшается. 17 сентября. Рождение Пьера-Жана-Армана Поклена, третьего ребенка Мольера и Арманды. Мальчик умирает 10 октября. 23 сентября. Мольер переселяется на улицу Ришелье.	«Баязет» Расина.	
1673	10 февраля. Премьера «Мнимого больного» в Пале-Рояле (а не при дворе, как предполагалось). Шумный успех.	«Митридат» Расина.
17 февраля. Во время четвертого представления «Мнимого больного» у Мольера начинается кровохарканье. Его относят домой, на улицу Ришелье. Он умирает в 10 часов вечера, не дождавшись священника.	Корнелю (ум. 1684) 67 лет; Ларошфуко (ум. 1680) 60 лет; Лафонтену (ум. 1695) 52 года; Буало (ум. 1711) 37 лет; Людовику XIV (ум. 1715) 35 лет; Расину (ум. 1699) 34 года; Лабрюйеру (ум. 1696) 28 лет.	
1673	18 — 21 февраля. Арманда добивается у архиепископа Парижского и короля разрешения	

	похоронить Мольера по обряду.	
22 февраля. Мольера хоронят на кладбище Святого Иосифа. 24 февраля. В Пале-Рояле возобновляются спектакли. Идет «Мизантроп». 21 марта. Людовик XIV отдает зал Пале-Рояля Люлли. Труппа Мольера, которую теперь возглавляет Арманда и Лагранж и в которую влились актеры театра Маре, перебирается в помещение на улице Генего. Выходят «Сочинения господина Мольера» в 17-ти томах, с гравюрами Шово.		
1674	По Парижу ползут слухи, что останки Мольера эксгумированы и брошены в общую могилу для некрещеных и отлученных от церкви.	Французские войска снова занимают Франш-Конте и вторгаются в Эльзас.
«Поэтическое искусство» Буало. «Ифигения» Расина.		
1675 Рождение Сен-Симона.		Смерть Тюренна.
1677	29 мая. Арманда выходит замуж второй раз — за актера Герена	«Федра» Расина.

	д'Этрише.	
1678		Франция получает по Нимвегенскому мирному договору Франш-Конте, часть Приморской Фландрии и графства Артуа.
«Принцесса Клевская» госпожи де Лафайет. «Басни» Лафонтена (книги VII–XI).		
1680	21 октября. Специальным указом Людовика XIV труппа Мольера сливается с труппой Бургундского отеля. Объединенная труппа играет на улице Генего. Так рождается Комеди Франсез.	Ожесточенные преследования протестантов.
Смерть Ларошфуко.		

Указатель имен

Август, Октавиан (63 до н. э. — 14 н. э.), римский император

Александр VII (Фабио Киджи, 1599–1667), папа римский

Ализон, актер

Амблар, Франсуа, лесоторговец

Андреини, Изабелла (1562–1604), итальянская актриса

Анна Австрийская (1601–1666), королева Франции, жена Людовика XIII и мать Людовика XIV

Анна, Франсуа (1590–1670), иезуит, духовник Людовика XIV

Анфри, Жак, домовладелец

Арвьё, Лоран, шевалье д' (1635–1702), путешественник

Арди, Александр (ок. 1570 — ок. 1632), драматург

Ариосто, Лодовико (1474–1533), итальянский поэт

Аристотель (384–322 до н. э.), древнегреческий философ

Арле де Шанвалон, Франсуа д' (1625–1695), архиепископ Парижский

Арманьяк, Луи, граф д' (1641–1718)

Арно, Анжелика (1591–1661), настоятельница аббатства Пор-Рояль

Артаньян, Шарль де Батц, граф д' (1611–1673), капитан королевских мушкетеров

Артюр, Этьен

Аслен, Мари (?—1638), бабка Мольера

Аслен, Себастьян, прадед Мольера

Ассуси, Шарль Купо д' (1605–1677), поэт

Байе, Адриан (1649–1706), ученый

Бальзак, Жан-Луи Гез де (1597–1654), писатель и моралист

Барайон, Жан, портной

Баратен, королевский советник

Барден, де, герольд

Бари, «оператор»

Барон, Андре (ок. 1601–1655), актер, отец Мишеля Барона

Барон, Мишель (1653–1729), актер

Барро, Жан-Луи (р. 1910), актер и режиссер

Башомон, Франсуа Ле Куаньё де (1624–1702), поэт сатирического склада, друг Шапеля

Бедо, Симон, друг семьи Бежар

Бежар, Анна (1623—?), дочь Жозефа Бежара и Мари Эрве

Бежар, Арманда-Грезинда-Клара-Елизавета (1642?—1700), актриса, жена Мольера

Бежар, Бенинь-Мадлена (1639—?), дочь Жозефа Бежара и

Мари Эрве

Бежар, Елизавета (1620—?), дочь Жозефа Бежара и Мари Эрве

Бежар, Жак (1621—?), сын Жозефа Бежара и Мари Эрве

Бежар, Женевьева (театральное имя — Мари Эрве, 1624–1675), актриса

Бежар, Жозеф, отец актеров Бежар

Бежар, Жозеф (1616–1659), актер

Бежар, Луи (1630–1678), актер

Бежар, Мадлена (1618–1672), актриса, подруга Мольера

Бежар, Мари, тетка актеров Бежар

Бежар, Никола, дядя актеров Бежар

Бежар, Пьер, дядя актеров Бежар

Бежар, Франсуа, дед актеров Бежар

Бежар, Франсуа, дядя актеров Бежар

Бежар, Шарлотта (1631—?), дочь Жозефа Бежара и Мари Эрве

Бейль, Пьер (1647–1706), писатель и философ-вольнодумец

Бейс, Дени, актер

Бейс, Шарль (ок. 1610—?), драматург

Белен, второй муж Жанны Гиньяр

Бельвю, актер

Белье, Никола, ветошник

Бельроз (Пьер Ле Месье,? — 1670), актер

Бельтрамм (Никколо Барбьери, 1576–1641), итальянский актер и драматург

Бельфон, Бернарден Жиго, маркиз де (1630–1694)

Бенгар, Жак, друг семьи Бежар

Бенжамен, аббат де, официал архиепископа Парижского

Бенсерад, Исаак де (1613–1691), поэт, подвизавшийся в великосветских салонах и при дворе и много писавший по заказу

Беранже, стряпчий, друг семьи Бежар

Бернар, священник

Бернье, Франсуа (1625–1688), литератор, врач и путешественник

Берюль, Пьер де (1575–1629), кардинал, один из главных деятелей католической контрреформации во Франции

Бизо, Лабе, поставщик гирь и весов

Бланден, Жорж, возчик

Боваль, Жан Питель де (ок. 1635–1709), актер

Боваль, Жанна Оливье-Бургиньон де (1645–1720), актриса

Боваль, Луиза (ок. 1665–1740), актриса

Бодле, Рене, домовладелец

Бокузен, Мари, прабабка Мольера

Бомарше, Пьер Огюстен Карон де (1732–1799), драматург

Боннанфан, Никола, сьер де Круазак, актер

Босс, Абрахам (1602–1676), график, запечатлевший в многочисленных офортах быт и нравы французского общества XVII века

Боссюэ, Жак Бенинь (1627–1704), религиозный писатель, проповедник

Бофор, Жак де Гру, сьер де

Бофор, Мари де

Бофор, Франсуа де Бурбон, герцог де (1616–1669)

Бофор, де, нотариус

Бошан, де, музыкант

Бошато (Мадлена Дюпуже,? — 1683), актриса

Брак, Никола де, каменщик

Бранкас, Мари-Франсуаза де (? —1715), фрейлина королевы Марии-Терезии

Бре, мадемуазель де, подставная мать сына Людовика XIV и Луизы де Лавальер

Брекур, Гийом Маркуро де (1638–1685), актер и драматург

Бренвилье, Мари-Мадлена д'Обре, маркиза де (1630–1676), знаменитая отравительница

Бретейль, граф де, интендант Лангедока

Бриссак, Альбер де Грийе, герцог де (1627–1713)

Бриссон, Пьер (1896–1964), журналист и критик

Броссет, Клод (1671–1743), адвокат, друг Буало

Броше, Жак, ученик Жана II Поклена

Брюлон, Антуан, домовладелец

Брюнгильда (534–613), королева Австразии

Брюнетьер, Фердинанд (1849–1906), критик, историк литературы

Брюскамбиль (Делорье), актер

Буавен, Луи, священник

Буайе, Клод (1618–1698), аббат, автор посредственных трагедий

Буало-Депрео, Никола (1636–1711), поэт, теоретик классицизма

Буало, Пьер де Пюиморен, брат Никола Буало

Буде, Андре, обойщик, зять Мольера

Буде, Андре, племянник Мольера

Буде, Жан-Батист, племянник Мольера

Буде, Мадлена-Грезинда, племянница Мольера

Буленвилье, Никола, маркиз де

Бурбон, герцог де

Бурдалу, Луи (1632–1704), проповедник-иезуит

Бурсейе, Антуан (р. 1930), режиссер

Бурсо, Эдм (1638–1701), драматург

Буше, Жан, ученик Жана II Поклена

Бюиссон, аббат де, прециозный литератор

Бюсси-Рабютен, Роже, граф де (1618–1693), литератор и военный

Валерий Максим (I в. н. э.), римский историк

Валлори, аббат де

Вантадур, герцог де, основатель Общества Святых Даров

Варанн, Мадлена де (? — 1648), жена Шарля Дюфрена

Вард, Франсуа-Рене, маркиз де (1621–1688)

Варе, приятель Шарля Перро

Варле, Гектор, отец Шарля Лагранжа

Ватто, Антуан (1684–1721), художник

Вега Карпьо, Лопе Феликс де (1562–1635), испанский драматург

Вейо, Луи (1813–1883), литератор воинственно религиозного и шовинистического направления

Венсан де Поль (1581–1600), священник-филантроп, основатель первых во Франции детских приютов, благотворительных больниц

Вергилий, Публий Марон (70–19 до н. э.), римский поэт

Верлен, Поль (1844–1896), поэт

Верней (Ашиль Варле, 1636–1709), актер

Вивон, Луи-Виктор де Рошешуар, герцог де (1636–1688), маршал, брат маркизы де Монтеспан

Вивье, де, синдик

Вигарани, Карло, королевский «машинист»

Вилар, Жан (1912–1971), актер, режиссер, театральный деятель

Виллерс, братья (Филипп и Франц), голландские путешественники, оставившие «Дневник путешествия двух молодых голландцев в Париж, 1656–1658»

Вильгельм Оранский (1650–1702), штатгальтер Нидерландов

Вилье (Клод Дешан, ок. 1601–1681), актер и драматург

Вилье, Маргарита (?—1670), актриса

Вилькье, маркиз де

Вильруа, Никола де Невиль, герцог де (1598–1685)

Вильруа, Франсуа де Невиль, маркиз де (1644–1730)

Вильфо, Клод де, каменщик

Вожела (Вожелас), Клод Фавр де Перуж де (1585–1650), писатель и лингвист, строгий ревнитель чистоты речи

Вольтер (Франсуа Мари Аруэ, 1694–1778)

Вуазеи, аббат

Галеви, Людовик (1834–1908), писатель

Гален (ок. 130 — ок. 200), древнеримский врач

Галигаи, Леонора (ок. 1576–1617), фаворитка Марии Медичи, жена Кончини

Галлуа, Ноэль, владелец зала «Метайе»

Гамильтон, Элизабет, жена графа де Граммона

Гарвард, госпожа

Гарле, Жиль де, каменщик

Гассенди, Пьер (1592–1655), философ, математик, астроном

Гастон Орлеанский (1608–1660), брат Людовика XIII

Гелиодор (III в. до н. э.), древнегреческий писатель

Гено, лекарь

Генриетта Английская (Генриетта-Анна Стюарт, 1644–1670), «Мадам», жена Филиппа Орлеанского, дочь английского короля Карла I и Генриетты Французской, дочери Генриха IV

Генрих III (1551–1589), король Франции

Генрих IV, «Беарнец» (1553–1610), король Франции

Герен, Жан, бакалейщик

Герен д'Этрише, Исаак-Франсуа (ок. 1630–1728), актер, второй муж Арманды Бежар

Герен д'Этрише, Никола-Арман (1678–1708), сын Арманды Бежар от второго брака

Геродот (ок. 484 — ок. 425 до н. э.), древнегреческий историк

Гете, Иоганн Вольфганг (1749–1832)

Гиз, Луи-Жозеф, герцог де (?—1671)

Гийераг, Габриель-Жозеф, граф де Лаверн де (?—1684), дипломат и писатель

Гийо Горжю (Бертран Ардуэн де Сен-Жак, 1600–1648), актер

Гиньяр, Жанна (1666–1723), жена Никола Герена д'Этрише

Гиппократ (ок. 460 — ок. 370 до н. э.), древнегреческий врач

Гирш, Робер (р. 1925), актер

Гитри, Люсьен (1860–1925), актер

Гиш, Арман-Шарль де Граммон, граф де (1637–1673)

Гишар, антрепренер

Гишар, Анри, интендант музыки при Месье

Годфруа, Дени (1615–1681), королевский историограф

Гомер

Гонзаго, Луиза-Мария, принцесса (1611–1667)

Гораций, Квинт Флакк (65—8 до н. э.), римский поэт

Горжибюс, Карден, «возчик по воде»

Горль, Жак де, «оператор», отец Маркизы Дюпарк

Готье, Теофиль (1811–1872), писатель

Готье Гаргиль (1574–1633), актер

Гошрон, Жак (р. 1920), поэт и критик

Граммон, Антуан, герцог де (1604–1678), маршал

Граммон, Филибер, граф де (1621–1707)

Грез, Жан-Батист (1725–1805), художник, писавший сентиментально-моралистические сцены, женские и детские головки

Гримаре, Жан Леонор Ле Галлуа, сьер де (?—1715), литератор и лингвист

Гро-Гильом (Робер Герен, 1554–1634), актер

Гюйо (Жюдит де Невер, ок. 1640–1691), актриса

Гюстин, Оскар, театральный художник

Давид, Жан, комиссар полиции

Дакен, Луи-Анри, лекарь, домовладелец

Данес, Жилетта, домовладелица

Данжо, Филипп де Курсильон, маркиз де (1638–1720), придворный, оставил дневник, послуживший Сен-Симону толчком к написанию «Мемуаров»

Дебри, Жан-Батист (1652—?), сын актеров Дебри

Дебри (Леклерк), Катрина (ок. 1620–1706), актриса

Дебри, Эдм Вилькен, сьер де (1607–1676), актер

Дебюкур, Жан (1894–1958), актер

Девуайе, Жанна, соседка Покленов

Дежарден (Вильдье), Мари-Катрина-Гортензия (1631–1683), писательница, бывавшая в аристократических салонах; ее пьесы шли в Бургундском отеле

Дезейе, Луиза (1621–1670), актриса

Декарт, Рене (1596–1650), философ

Декриер, Жорж (р. 1930), актер

Делаланд, Мишель-Ришар (1657–1726), композитор

Демаре де Сен-Сорлен, Жан (1595–1676), литератор, автор религиозных сочинений, написанных в иезуитском духе

Денизар, Мари, прабабка Мольера

Депре, нотариус

Дерби, графиня

Десюрли, Катрина (1627–1679), актриса

Десюрли, Этьен, отец Катрины Десюрли

Дефонтен, Никола (?—1652), актер и драматург

Джилиберто, автор одной из драматических обработок легенды о Дон Жуане

Диодор Сицилийский (I в. н. э.), древнегреческий историк

Донно де Визе, Жан (1638–1710), литератор, драматург, издававший с 1672 года журнал «Галантный Меркурий» (в 1677 году переименован во «Французского Меркурия»); ему принадлежит также сборник рассказов «Новые новеллы» (1663)

Доримон, Луи (1628–1693), драматург и актер
Дрюжон, художник
Дюбур, кредитор Мольера
Дюко, Анни (р. 1908), актриса
Дюкруази (Мари Клаво,? — 1703), актриса
Дюкруази (Филипп Гассо, 1630–1695), актер
Дюкс, Пьер (р. 1908), актер и режиссер
Дюмениль, Жак, актер
Дюпарк (де Горль), Маркиза-Тереза (1633–1668), актриса
Дюпарк (Гро-Рене), Рене Бертело, сьер де (?—1664), актер
Дюпен (Жозеф Дюланда, 1639–1696), актер
Дюпен (Луиза Жакоб, 1649–1709), актриса
Дюпре, Флоран
Дю Пюи, Пьер (1582–1651), ученый-историк
Дюфрен, Шарль (ок. 1611–1684), актер

Жакоб (Поль Лакруа, 1806–1884), библиофил, ученый-историк, автор книги «Юность Мольера» (1857)
Жели, цирюльник
Жильбер, Габриель (1610–1680), поэт и драматург
Жодле (Жюльен Бедо, ок. 1590–1660), актер
Жонзак, приятель Мольера
Жуве, Луи (1887–1951), актер

Ивлен, лекарь

Казанова, Джованни Джакомо (1725–1798), итальянский авантюрист, известный своими бурными приключениями и множеством галантных похождений, о которых он рассказал в не слишком достоверных мемуарах
Калло, Жак (1592 или 1593–1635), график; ему принадлежат две серии офортов «Бедствия войны», исполненных в трагически-гротескной манере
Кальвимон, госпожа де, фаворитка принца де Конти
Кальдерон де ла Барка, Педро (1600–1681), испанский драматург
Каниве, Катрина, мастерица-белошвейка
Карде, Шарль, душеприказчик Мадлены Бежар
Карделен (Филипп Камп), канатоходец
Карл Великий (742–814), франкский король
Карл I (1600–1649), король Англии
Карл II (1630–1685), король Англии
Карл V (1500–1558), император Священной Римской империи
Карл VI (1368–1422), король Франции

Карл VIII (1470–1498), король Франции

Карл IX (1550–1574), король Франции

Кассиодор, Флавий Максим Аврелий (ок. 487 — ок. 578), латинский писатель и историк

Кёвр, маркиза де

Киджи, Флавио (1631–1693), кардинал

Кино, Филипп (1635–1688), прециозный литератор, наиболее значительные его сочинения — оперные либретто

Клерен, Жермен, сьер де Виллабе, актер

Клод, садовник

Клотарь II (584–629), король Нейстрии

Коаслен, Арман де Камбу, герцог де (1635–1702)

Коклен, Бенуа Констан (1841–1909), актер

Кокрель, Мари, прабабка Мольера

Колле, Венсан, нотариус

Кольбер, Жан-Батист (1619–1683), генеральный контролер финансов

Конде, Луи де Бурбон, принц де (Великий Конде, 1621–1686)

Конти, Арман де Бурбон, принц де (1629–1666)

Кончини, Кончино (маршал д'Анкр,? — 1617), итальянский авантюрист, фаворит Марии Медичи

Копо, Жак (1879–1949), актер, режиссер, театральный деятель

Кормье, актер

Корнель, Пьер («Великий Корнель», 1606–1684), драматург

Корнель, Тома (1625–1709), драматург

Коснак, Даниель де (1630–1708), духовник принца де Конти

Котен, Шарль (1604–1682), проповедник и поэт

Креки, Шарль, герцог де (1624–1687), дипломат

Кресс, Гийом, прадед Мольера

Кресс, Луи (? —1638), дед Мольера

Кресс, Мари (1601–1632), мать Мольера

Кромвель, Оливер (1599–1658), лорд-протектор Англии

Куапель, Шарль (1694–1752), художник

Куаффен, Никола, судья

Куафье, Франсуа

Кузен, Филиппа, бабка актеров Бежар

Куляр, Жан, мэр Пуатье

Куртен, Мари, двоюродная сестра актеров Бежар

Кусто, Жан, обойщик

Кутон, сосед Мольера

Кюжас, Жак (1520–1590), юрист

Ла Базиньер, хранитель Казны

Лабиш, Эжен (1815–1888), драматург

Лабрюйер, Жан де (1645–1696), писатель-моралист

Лабурёр, Пьер, сьер де Лорье

Лавалле, сьер де, домовладелец

Лавалле, Мари, каменщик

Лавальер, Жан-Франсуа, маркиз де (? — 1676), брат Луизы де Лавальер

Лавальер, Луиза де Ла Бом Ле Блан, герцогиня де (1644–1710), фаворитка Людовика XIV

Лаварден, маркиз де

Лагранж, Манон (1675—?), дочь Шарля Лагранжа

Лагранж, Шарль Варле, сьер де (1635–1692), актер

Лакруа, Филипп де, литератор

Ла Кутюр (Жорж Пинель), актер

Ла Марк, граф де

Ла Мейрэ, Шарль, герцог де (1602–1664), маршал

Ла Мот Ле Вайе, Жак де (1629–1664), друг Мольера

Ла Мот Ле Вайе, Франсуа де (1588–1672), писатель и философ

Ламуаньон, Гийом де (1617–1677), президент Парламента

Ланкло, Нинон (Анна) де (1620–1705), парижская красавица, хозяйка известного салона

Лансак, Франсуаза де Сувре, маркиза де

Ланфан, священник

Лапорт (Матьё Лефевр, ок. 1574 — до 1634), актер

Ла Рейни, Габриель Никола де (1625–1709), начальник парижской полиции

Ларипре, сьер де

Ларок (Пьер Реньо Птижан, ок. 1595–1676), актер

Ларош, Мари де, служанка Жана II Поклена

Ларошфуко, Франсуа, герцог де (1613–1680), писатель-моралист

Ла Саблиер, Маргарита Эссен де (1636–1693), просвещенная светская дама, покровительница Лафонтена

Ласер, Жан Пюже де (1600–1665), плодовитый и бесталанный литератор, королевский историограф

Латорильер, Франсуа Ленуар де (1626–1680), актер

Ла Тремуйль, Мари де Ла Тур, герцогиня де (?—1665)

Ла Тур, Бертран де, аббат

Ла Фар, Шарль-Огюст, маркиз де (1644–1712), придворный и военный, впоследствии литератор; оставил интересные мемуары

Ла Фейяд, Франсуа, герцог де (1625–1691)

Ла Ферте, Анри де Сеннетер, герцог де (1600–1681), маршал Франции

Лафонтен, Жан де (1621–1695), поэт, баснописец

Ла Форе (Рене Ванье), служанка Мольера

Лебель де Бюсси, Оноре де (?—1673), приятельница Мольера

Лебрен, Шарль (1619–1690), художник

Левассёр, аббат

Левассёр, нотариус

Лево, Луи (1612–1670), архитектор

Лекашё, Дениза, прабабка Мольера

Леконт, Валлеран, актер

Лемерсье, Жак (ок. 1585–1654), архитектор

Леметр, Жюль (1853–1914), литературный и театральный критик

Лемуан, Катрина, служанка Мольера

Лемюнье, комиссар полиции

Ленорман, Пьер, сьер де Монтюше, друг семьи Бежар

Ленорман, Филиппа, дочь Пьера Ленормана

Ленотр, Андре (1613–1700), парковый архитектор, создатель садов Версаля и самого стиля «французского парка»

Ленуар, Шарлотта (1661–1730), актриса, жена Мишеля Барона

Ленуар, Шарль (?—1637), актер

Леопольд I (1640–1705), германский император

Лепотр, Жан (1618–1682), гравер

Ле Пти, Клод (1639–1662), поэт, сожженный за вольнодумство

Лешо, священник

Лианкур, Роже, герцог де (1598–1674)

Ливий, Тит (59 до н. э. — 17 н. э.), римский историк

Лозен, Антонен, герцог де (1633–1723), офицер и придворный, известный своими громкими похождениями; в 1670 году тайно обвенчался с герцогиней де Монпансье, двоюродной сестрой Людовика XIV

Локателли, Себастьян, итальянский священник, оставивший описание своего путешествия по Франции в 1664–1665 годы

Ломени, Леонар де, первый муж Женевьевы Бежар

Лонгвиль, Анна, герцогиня де (1619–1679), сестра принца де Конде

Лонгёйль, Мари-Рене де, жена маркиза де Сокура

Лонэ, Гийом де, первый муж Мари Аслен

Лоп, Эдуард, мольерист

Л'Опиталь, вдова маршала Франсуа де Л'Опиталя

Лоре, Жан (1595–1665), литератор

Луар, Мари де, домовладелица

Луис, Пьер (1870–1925), писатель

Лукиан (ок. 120 — ок. 190), древнегреческий писатель

Лукреций, Тит Кар (ок. 99–55 до н. э.), римский поэт и философ

Л'Этуаль, Пьер де (1546–1611), автор «Мемуаров»

Люд, Анри де Дайон, граф де (?—1685)

Людовик VIII (1187–1226), король Франции

Людовик IX (Святой, 1214–1270), король Франции

Людовик XI (1423–1483), король Франции

Людовик XIII (1601–1643), король Франции

Людовик XIV (Король-Солнце, 1638–1715), король Франции

Людовик XV (1710–1774), король Франции

Людовик XVI (1754–1793), король Франции

Люилье, Франсуа, отец Шапеля

Люинь, Шарль д'Альбер де (1578–1621), первый министр Людовика XIII

Люлли, Жан-Батист (1632–1687), композитор

Мазарини, Джулио (1602–1661), кардинал, первый министр Франции

Мазюэль, Адриан, двоюродный прадед Мольера

Мазюэль, Агнеса (1573–1626), бабка Мольера

Мазюэль, Гийом (?—1590), прадед Мольера

Мазюэль, Николь, двоюродная прабабка Мольера

Майар, Мари, невестка Мольера

Максфилд-Миллер, Элизабет, исследовательница биографии и творчества Мольера

Малле, Даниель, танцовщик

Ман, Эмиль, ученый-историк

Маньон, Шарль (1620–1662), драматург

Маньяра, Мигуэль (Винченцо де Лека, 1627–1679), испанский дворянин

Маренгоц, мольерист

Мариво, Пьер Карле де Шамблен (1688–1763), писатель, и драматург, автор изысканно-изящных психологических комедий

Мариетт, Жан (1654–1742), гравер и издатель

Мариньи, Жак Карпантье де (?—1670), писатель-сатирик; оставил описание «Увеселений волшебного острова» в форме письма к другу

Мария-Анна-Кристина Баварская (1660–1690), дофина, невестка Людовика XIV

Мария Медичи (1573–1642), королева Франции

Мария-Терезия Австрийская (1638–1683), королева Франции

Марс (Анна Франсуаза Ипполита Буте, 1779–1847), актриса

Марсийяк, маркиз де

Марша, Жан (р. 1902), актер

Мезон, Рене де Лонгёйль, маркиз де, тесть маркиза де Сокур

Мейер, Жан (р. 1914), актер, режиссер, автор трудов о Мольере

Менаж, Жиль (1613–1692), филолог и критик; писал ученые стихи на разных языках и славился педантством

Ментенон, Франсуаза, маркиза де (1635–1719), морганатическая супруга Людовика XIV

Мере, Антуан Гомбо, шевалье де (1607–1685), писатель, в своих сочинениях определявший правила поведения «порядочного человека»

Мере, Жан де (1604–1686), драматург

Меркёр, Луи, герцог де (1612–1669)

Метайе, Арнуль, строитель зала для игры в мяч

Миле, кучер Людовика XIV

Милле, Гийом, домовладелец

Миньяр, Катрина-Маргарита, дочь Пьера Миньяра

Миньяр, Пьер (1612–1695), художник, любимый портретист французской аристократии и двора

Мишле, Жюль (1798–1874), историк либерально-романтического направления

Мишо (Жакмен Жадо), актер

Мовиллен, Жан Арман де, врач Мольера

Моден, Гастон-Жан-Батист, сын Эспри де Модена

Моден, Маргарита, графиня де, жена Эспри де Модена

Моден, Франсуа, граф де, отец Эспри де Модена 44

Моден, Франсуаза де (1638—?), дочь Эспри де Модена и Мадлены Бежар

Моден, Эспри де Ремон, граф де

Мокруа, Франсуа де (1619–1708), аббат, друг Лафонтена

Моле, Франсуа-Рене (1734–1802), актер

Мольер д'Эссертин, Франсуа (1600–1624), писатель-«либертин»

Мондор (Филипп Жирар), «оператор»

Мондори (Гийом Дежильбер, 1594–1653 или 1654), актер

Монгредьен, Жорж (р. 1901), ученый, автор многих трудов по истории французского общества, литературы и театра XVII века

Монжо, приятель Шарля Перро

Монморанси, Анри, герцог де (1595–1632), маршал Франции

Монморанси, Шарлотта де

Монпансье, Анна-Мария-Луиза, герцогиня де (1627–1693), дочь Гастона Орлеанского

Монтень, Мишель Эйкем де (1533–1592), философ

Монтерлан, Анри де (1896–1972), писатель

Монтеспан, Атенаис де Рошешуар, маркиза де (1640–1707),

фаворитка Людовика XIV

Монтеспан, Луи-Анри, маркиз де (?—1702)

Монтозье, Шарль де Сент-Мор, герцог де (1610–1690)

Монфлери (Закари Жакоб, ок. 1610–1667), актер

Монфлери, Антуан (1640–1685), драматург

Морето, Агустин (1618–1669), испанский драматург

Моро, Мартен, обойщик

Моро, ученик Жана II Поклена

Моцарт, Вольфганг Амадей (1756–1791)

Мюрнье, Гектор, интендант финансов Оверни

Мюссе, Альфред де (1810–1857), писатель

Навай, Сюзанна, герцогиня де (1609–1684)

Нантуйе, приятель Мольера

Нелсон, Уильям, слуга

Нерон (37–68), римский император

Николь, Пьер (1625–1695), отшельник Пор-Рояля, религиозный писатель

Ноай, герцог де

Обаред, Самсон д', стрелок шотландской гвардии

Обижу, граф д'

Обри, Жан-Батист, второй муж Женевьевы Бежар

Овидий, Публий Назон (43 до н. э. — ок. 18 н. э.), римский поэт

Овилье, Никола Дорне д' (?—1690), актер

Овилье, Виктуар-Франсуаза д' (ок. 1657–1733), актриса

Озийон, Мари Дюмон (?—1693), актриса

Озу, Жанна (ок. 1625–1662), актриса, мать Мишеля Барона

Омон, Луи, герцог д' (1632–1704), маршал

Омон, Мари-Огюстен, герцог д' (1709–1782), коллекционер и меценат

Оржемон, Адриан д', актер

Ормессон, Оливье Лефевр д' (1617–1686), член суда на процессе Фуке

Отрош (Ноэль ле Бретон, 1616?—1707), актер

Отфёй, граф д', завсегдатай салона Нинон де Ланкло

Палатинская принцесса (Анна Гонзаго, 1610–1684)

Паре, Амбруаз (ок. 1509–1590), хирург

Паскаль, Блез (1623–1662), религиозный писатель и философ, математик, физик

Пезан, священник

Пейен, Никола, двоюродный прадед Мольера

Пелиссон, Поль (1624–1693), литератор, автор «Истории Французской Академии» (1653)

Пенотье, казначей Лангедока

Пердрижон, портной 88

Перефикс, Ардуэн де Бомон де (1605–1671), архиепископ Парижский

Перрен, Пьер де (1620–1675), аббат, основатель «Академии музыки»

Перро, Шарль (1628–1703), писатель

Персбуа, плотник

Пийон, Пьер, стряпчий, друг семьи Бежар

Плавт, Тит Макций (сер. III в. до н. э. — ок. 184 до н. э.), римский комедиограф

Платон (428/427—348/347 до н. э.)

Плутарх (ок. 45 — ок. 127), древнегреческий писатель и историк

Поклен, Агнеса (1660—?), племянница Мольера

Поклен, Адриенна (1609—?), тетка Мольера

Поклен, Жан (Жан I,? — 1626), дед Мольера

Поклен, Жан (Жан II, 1595–1669), отец Мольера

Поклен, Жан (Жан III, 1624–1660), брат Мольера

Поклен, Жан-Батист (1659—?), племянник Мольера

Поклен, Катрина-Эсперанс (1634–1676), единокровная сестра Мольера

Поклен, Клод, прадед Мольера

Поклен, Луи (1623–1633), брат Мольера

Поклен, Луи (р. и ум. 1664), сын Мольера

Поклен (Буде), Мадлена (1628–1665), сестра Мольера

Поклен, Маргарита (р. и ум. 1636), единокровная сестра Мольера

Поклен, Мари (1625–1630), сестра Мольера

Поклен, Никола, дядя Мольера

Поклен, Никола (1627–1644), брат Мольера

Поклен, Приния, двоюродная бабка Мольера

Поклен, Пьер-Жан-Батист-Арман (р. и ум. 1672), сын Мольера

Поклен, Симона, двоюродная бабка Мольера

Поклен, Франсуаза, двоюродная бабка Мольера

Поклен, Эспри-Мадлена (1665–1723), дочь Мольера

Прель, Рауль де (1314–1382), юрист и писатель

Пуассон, Мари-Анжелика (ок. 1657–1756), актриса, дочь Мари Дюкруази

Пуассон, Поль (1658–1735), актер

Пулай, Анри (1896–1980), писатель, автор книги «Корнель под маской Мольера» (1957)

Рабле, Франсуа (1494–1553)

Рагно, Мари (1639–1727), актриса, жена Лагранжа

Рагно, Сиприан (?—1654), пирожник-актер

Разан, маркиз де

Райар, Клод, часовщик

Расин, Жан (1639–1699), драматург

Ратабон, Антуан де, суперинтендант Королевских Строений

Рашель-Монталан, Клод де, муж Эспри-Мадлены Поклен

Ревейон, Изабелла (1648—?), дочь Пьера Ревейона

Ревейон, Катрина, дочь Пьера Ревейона

Ревейон, Пьер, актер

Рёдерер, Пьер-Луи, граф де (1754–1835), политический деятель и историк

Резен, Жак (1653–1702), актер

Резен, Маргарита (1630—?), актриса, руководительница детской труппы

Ренар, Габриель, сьер де Сент-Мари, друг семьи Бежар

Рибу (Нефвилен), издатель

Риголле, Жерве, плотник

Ришелье, аббат де

Ришелье, Арман Жан дю Плесси (1585–1642), кардинал, первый министр Франции

Ришелье, Арман Жан, герцог де (1629–1715), племянник кардинала Ришелье

Ришелье, герцогиня де

Ришелье, маркиз де

Робеспьер, Максимилиан (1758–1794), деятель Великой французской революции

Робине (Шарль де Лоран), литератор

Рого, Жак (1620–1675), физик, друг Мольера

Розимон (Клод де Ла Роз, ок. 1640–1686), актер и драматург

Рокетт, Габриель де (1623–1707), епископ Отенский

Роклор, Гастон, герцог де (1617–1683), маршал

Рон, господин де

Ростан, Эдмон (1868–1918), поэт и драматург

Ротру, Жан де (1609–1650), драматург

Рошмон (Жан Барбье д'Окур?), автор «Замечаний о комедии „Дон Жуан”»

Рошмор (Жан-Батист Мулен), актер

Рошфор, маркиза де

Рудзанте (Анджело Беолько, 1502–1542), итальянский актер

Руле, Пьер, священник

Рур, Симон де Гримоар де Бовуар, граф де, наместник

Лангедока

Руссийон, Жан-Поль, актер

Руссо, Жан-Жак (1712–1778), писатель и философ

Рэмю (Жюль Мюрер, 1883–1946), актер

Сара, Аньян, актер

Саразен, Жан-Франсуа (1614–1654), поэт, секретарь принца де Конти

Севинье, Мари де Рабютен-Шанталь, маркиза де (1626–1696), автор знаменитых «Писем»

Сежурне, Франсуа, кучер

Секки, Никколо (?—1560), итальянский писатель и ученый

Сенека, Луций Анней (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.), римский писатель и философ-стоик

Сен-Жермен, привратник

Сен-Жюст, Луи (1767–1794), деятель Великой французской революции

Сен-Мар, Анри Куафье де Рюзе, маркиз де (1620–1642), фаворит Людовика XIII

Сен-Марсель (Мадлена Маленгр), актриса

Сен-Симон, Луи де Рувруа, герцог де (1675–1755), автор «Мемуаров»

Сен-Сиран, Жан дю Вержье де (1581–1643), теолог

Сент-Аман, Марк-Антуан Жирар де (1594–1661), поэт

Сент-Эньян, Франсуа де Бовилье, герцог де (1610–1687)

Сенье, Луи (р. 1903), актер

Сизрон-Риваль, Франсуа-Луи (1726–1795), литератор

Сильвен, Эжен (1851–1930), актер

Сильвестр, Израэль (1621–1691), художник, изображавший по преимуществу памятники архитектуры и придворные торжества

Симонен, художник

Сирано де Бержерак, Савиньен (1619–1655), писатель

Скарамуш (Тиберио Фиорилли, 1608–1694), итальянский актер

Скаррон, Поль (1610–1660), писатель

Скриб, Эжен (1791–1861), драматург

Скюдери, Жорж де (1601–1667), прециозный поэт и драматург

Скюдери, Мадлена де (1607–1701), прециозная писательница

Соваж, Андре, мольерист

Соген, королевский дворецкий

Сократ (470 или 469–399 до н. э.), древнегреческий философ

Сокур, Шарль Антуан Максимилиан де Бельфорьер, маркиз де

Сомез, Антуан Бодо де (1630—?), литератор, составитель

«Словаря прециозниц»

Суассон, Евгений-Морис Савойский, граф де (1633–1673)

Суассон, Олимпия, графиня де (1639–1708)

Сулье, Эдор, мольерист

Сурдеак, Александр де Риё, маркиз де, владелец театра Генего

Сюблиньи, Адриан Тома де (1636–1696), писатель

Сюлли, Максимилиан де Бетюн, герцог де (1560–1641), первый министр Генриха IV

Табарен, Антуан Жирар (1584–1633), актер

Таллеман де Рео, Гедеон (1619–1690), писатель; в его «Занимательных историях» запечатлена жизнь высшего общества середины XVII века

Талюэ, Луи Редон, граф де, владелец зала Маре

Теренций, Публий (ок. 195–159 до н. э.), римский комедиограф

Тесье, Валентина (р. 1892), актриса

Тирсо де Молина (Габриель Тельес, ок. 1583–1648), испанский драматург

Толстой, Лев Николаевич (1828–1910)

Торелли, Джакомо (1608–1678), театральный художник и «машинист»

Тралаж, Никола де

Тристан Л'Эрмит, Жан-Батист, родственник Бежаров

Тристан Л'Эрмит, Франсуа (1601–1655), драматург и поэт

Трюбер, Доминик, обойщик

Ту, Франсуа-Огюст де (1607–1642), друг Сен-Мара, не выдавший его сношения с Испанией и казненный за это

Турнемин, Гийом, тесть Жана I Поклена

Турнемин, Симона, первая жена Жана I Поклена

Тюренн, Анри де Ла Тур д'Овернь, виконт де (1611–1675), маршал Франции

Тюрлюпен (Анри Легран,? — 1637), актер

Фабр д'Эглантин, Филипп (1750–1794), поэт, член Конвента, автор пьесы «Филинт Мольера» (1790)

Фальтьер, Габриель, подруга Луи Бежара

Фантанье, Жан (?—1621), либертин; был сожжен за вольнодумство

Фарин, Жан, актер

Фейдо, Жорж (1862–1921), драматург

Фелибьен, Андре (1619–1695), архитектор и историк

Феодосий I (346–395), римский император

Ферра, Мадлена, портниха
Феспид (VI в. до н. э.), древнегреческий поэт
Фийон, Бенжамен, ученый-историк
Филандр (Мушенгр, Жан-Батист, 1616?—1691), актер
Филерен, учитель фехтования
Филип, Жерар (1922–1959), актер
Филипп III (1578–1621), король Испании
Филипп IV (1605–1665), король Испании
Филипп Лотарингский (1643–1702), фаворит Филиппа Орлеанского
Филипп Орлеанский, «Месье» (1640–1701), брат Людовика XIV
Флёретт, Катрина (?—1636), вторая жена Жана II Поклена
Флёретт, Эсташ, отец Катрины Флёретт
Флоридор (Жозиа де Сулас,? — 1671), актер
Фор, Рене (р. 1918), актриса
Фоссе, Антуан, свечник
Фрагонар, Жан Оноре (1732–1806), живописец и график; его портреты и жанровые картины отмечены изяществом рисунка и колорита
Франс, Пьер де, ученик Жана II Поклена
Франциск I (1494–1547), король Франции
Фрегаль, Жан, портной, друг семьи Бежар
Фридрих-Вильгельм (1620–1688), курфюрст Бранденбургский
Фрюнжело, Габриель, слуга
Фуа, Анри-Франсуа де Кандаль, герцог де (1640–1714)
Фубер, Дениза, мать Катрины Флёретт
Фужре, дю, лекарь
Фуке, Никола, виконт де Во (1615–1680), суперинтендант финансов
Фуко, Жан, друг семьи Бежар
Фюретьер, Антуан (1619–1688), писатель

Харрака, Солиман Мута, турецкий посол

Цезарь, Гай Юлий (102 или 100—44 до н. э.)

Чиконьини, Джачинто Андреа (1606–1660), итальянский актер и плодовитый драматург

Шалюссе, Ле Буланже де, литератор
Шамфор, Себастьян Никола де (1740–1794), моралист
Шандо, Жан де Монконтур, сьер де
Шанмеле, Мари (1642–1698), актриса

Шанмеле, Шарль (1645–1701), актер и литератор

Шанперон, Лоран де Берсак де Фондан, сьер де, владелец театра Генего

Шансерель, Леон (1886–1965), режиссер, педагог, ученый-театровед

Шаню, Мари, мать Шапеля

Шаню, Пьер (1601–1667), брат Мари Шаню, дипломат

Шапель, Клод Эмманюэль (1626–1686), литератор, друг Мольера

Шаплен, нотариус

Шаплен, Жан (1595–1674), поэт, пользовавшийся высокой репутацией у современников, пока его длиннейшая и скучнейшая поэма «Орлеанская Дева» (1656) не стала мишенью насмешек Буало

Шапюзо, Самюэль (1625–1701), драматург; оставил также сочинение «Французский театр» (1674), где даны любопытные подробности театральной жизни XVII века

Шарден, Жан-Батист (1699–1779), художник, стремившийся в своих картинах (портретах, натюрмортах, жанровых сценах) запечатлеть приметы повседневной действительности

Шарлеваль, Шарль Фокон дю Ри (1612–1693), поэт, очень известный в аристократическом обществе

Шарлотта-Елизавета Баварская, принцесса Палатинская (1652–1722), вторая жена Филиппа Орлеанского

Шарль (1661—?), сын Людовика XIV и Луизы де Лавальер

Шарпантье, Марк-Антуан (1636? — 1704), композитор

Шаррон, Жак, актер

Шаррон, Коломба де, фрейлина Генриетты Английской

Шатонёф, Франсуа де Кастанье де (? — 1708), аббат, литератор и дипломат

Шатонёф, Шарль, «гажист»

Шатофор, де, душеприказчик Мадлены Бежар

Шевалле, Сильвия, библиотекарь-архивариус Комеди Франсез

Шекспир, Уильям (1564–1616)

Шомберг, Шарль (1601–1656), маршал

Шуазель, Сезар, герцог де (1598–1675), маршал

Экёйи, господин д'

Энгиенский, Анри-Жюль де Бурбон, герцог (1643–1709), сын принца де Конде

Эно, Жак, книготорговец

Эно, Жан-Реми де, друг Мольера

Эно, Жан-Франсуа, книготорговец

Эпернон, Бернар де Ногаре де Ла Валетт, герцог д' (1592–

1661)

Эпи, л' (Франсуа Бедо,? — 1663), актер

Эпикур (341–270 до н. э.), древнегреческий философ

Эрве, Мари (1593–1670), мать актеров Бежар

Эскобар и Мендоза, Антонио (1589–1669), испанский иезуит

Эспри, лекарь

Эффиа, Антуан, маркиз д' (1638–1719), шталмейстер Филиппа Орлеанского

Юбер, Андре (1624–1700), актер

Юбер, Никола, виноградарь

Ювенал, Децим Юний (ок. 60 — ок. 127), римский поэт-сатирик

Юмьер, Луи де Креван, маркиз д' (1628–1694), маршал Франции

Юргенс, Мадлена, хранитель Национального архива

Янсений (Корнелий Янсен, 1585–1638), голландский теолог

Указатель пьес Мольера

Амфитрион
Блистательные любовники
Брак поневоле
Версальский экспромт
Влюбленный доктор
Вязальщик хвороста
Господин де Пурсоньяк
Графиня д'Эскарбаньяс
Доктор-педант
Докучные
Дон Гарсия Наваррский, или Ревнивый принц
Дон Жуан, или Каменный гость
Жорж Данден, или Одураченный муж
Комическая пастораль
Критика «Урока женам»
Лекарь поневоле
Лекарь по принуждению
Летающий доктор
Любовная досада
Любовь-целительница
Мелисерта
Мещанин во дворянстве
Мизантроп
Мнимый больной
Плутни Скапена
Принцесса Элиды
Психея
Ревность Барбулье
Сганарель, или Мнимый рогоносец
Сицилиец, или Амур-живописец
Скупой
Смешные жеманницы
Тартюф, или Обманщик
Три врача-соперника
Урок женам
Урок мужьям
Ученые женщины
Шалый, или Все невпопад

notes

Примечания Ю. А. Гинзбурга

1

Бовэзи — старинная область Франции к северу от Парижа, с главным городом Бовэ.

2

13 января 1967 года Мадлена Юргенс и Элизабет Максфилд-Миллер сообщили мне об их последней находке. Речь шла именно о брачном контракте Жана Поклена с его первой женой, Симоной Турнемин. Родственные связи, устанавливаемые названным документом, дают основания для пересмотра наших представлений. Из этого следует, что:

Жан I — сын Клода Поклена, ткача из Бовэзи, и Мари Кокрель, родившейся около 1555 года. Его имя пишется «Жеан».

У него три сестры, моложе его: Приния, Франсуаза и Симона.

Примерно в шестнадцать лет он теряет родителей, и детей Клода и Мари делят между собой родственники.

Жана I берет Никола Пейен, единоутробный брат его матери, парижский обойщик.

Никола Пейен привозит Жана I в Париж, обучает его ремеслу обойщика и делает мастером в этом цехе.

После женитьбы на Симоне Турнемин и кончины Никола Пейена Жан I вступает в дело своего тестя, Гийома Турнемина, скорняка, поставщика двора, и т. д.

(Примеч. авт.)

3

…на улице Сухого дерева — «сухим деревом» в народе издавна называли виселицу; возможно, что когда-то на этой улице высились такие сооружения.

4

…в 1590 году, во время осады Парижа — речь идет о суровой четырехлетней осаде Парижа войсками Генриха IV; войти в Париж и утвердиться на престоле Генрих IV смог только в 1593 году, после своего перехода в католичество.

пошетта — маленькая («карманная», от французского слова poche — карман) скрипка, какую некогда носили с собой учителя танцев.

6

…согласно указу Генриха IV, первого планировщика Парижа — Генрих IV много занимался благоустройством столицы. При нем были разбиты первые в Париже площади, построен знаменитый Новый мост, улучшено водоснабжение города.

7

Шатле — название двух крепостей в старом Париже: одна из них, на правом берегу Сены, служила резиденцией судебных властей, другая, на левом берегу, — тюрьмой. Оба здания были снесены к началу XIX века.

8

эшевен — должностное лицо городского самоуправления в старой Франции. Эшевены обладали административной и судебной властью; они либо назначались сеньорами, либо избирались самими горожанами.

9

«Плутни Скапена». Здесь и далее цитаты из произведений Мольера (кроме особо оговоренных случаев) даются по изданию: Мольер. Полн. собр. соч. в 4-х т. М., «Искусство», 1965–1967.

10

«Жеан Поклен, прихожанин нашей церкви, и Мари Крессе, прихожанка нашей же церкви, обручены 25 апреля 1621 года, обвенчаны 27 числа сего же месяца и года» (латин.).

инвеститура — в средние века юридический акт, вводящий во владение каким-либо наделом или возводящий в некий сан (как светский, так и духовный).

12

Генеральные Штаты — политические собрания, на которые король созывал депутатов от дворянства, церкви и «третьего сословия» — буржуазии. Впервые они были созваны в начале XIV века. В 1614 году Генеральные Штаты из-за разброда среди депутатов не смогли принять единых решений и поэтому не собирались вплоть до 1789 года.

13

Сен-Мар — маркиз Анри де Сен-Мар (1620–1642), фаворит Людовика XIII. Будучи врагом Ришелье, он организовал заговор с целью убить всесильного министра и завязал тайные сношения с Испанией. Заговор был раскрыт, и Сен-Мар казнен.

14

Монморанси — герцог Анри де Монморанси (1595–1632), маршал Франции; он также участвовал в заговоре против Ришелье и поплатился за это жизнью.

«порядочный человек» — идеал светской этики во Франции XVII века.

16

Гастон Орлеанский — Гастон-Жан-Батист, герцог Орлеанский (1608–1660), брат Людовика XIII. Он всю жизнь устраивал политические заговоры (сначала против Людовика XIII и Ришелье, затем против Анны Австрийской и Мазарини) и всегда трусливо предавал своих сторонников — так, в частности, он поступил с Монморанси. В 1632 году Гастон Орлеанский вступил в сговор с враждебной державой — Испанией.

17

…Оранж принадлежит дому Нассау, графство Венэссен — папе — Оранж, область в Провансе, в 1544–1673 годы входила во владения дома Нассау, старинного феодального рода, представители которого с XVI века были штатгальтерами Голландии, а в конце XVII века взошли на английский трон. Графство Венэссен на юге Франции принадлежало папе римскому с 1274 по 1791 г.

18

арпан — старинная французская мера площади, неодинаковая в разных провинциях (от 3500 до 5000 м^2).

19

Жакерия — ставшее нарицательным название крестьянского бунта во Франции в 1358 году (от прозвища крестьянина «Жак-простак»).

20

…инстинктивно тяготея к меркантилизму, еще до Кольбера — меркантилизм — экономическая политика, достигшая особого расцвета в XVII веке. Суть ее состоит в том, чтобы с помощью законодательных мер добиваться активного торгового баланса, поощряя развитие национальной промышленности, и увеличивать тем самым денежные богатства страны. Жан-Батист Кольбер (1619–1683) — генеральный контролер финансов при Людовике XIV, выходец из буржуазной среды. Его экономическая система («кольбертизм») — один из вариантов меркантилизма; она основывалась на увеличении вывоза и сокращении ввоза промышленных товаров.

«дворянство мантии» — в феодальной Франции дворянство, полученное не по рождению, а при занятии высоких чиновнических должностей, которые давали на это право.

22

Общество Иисуса — официальное название монашеского ордена иезуитов, основанного в 1534 году испанским священником Игнатием Лойолой.

23

янсенисты — последователи голландского теолога Янсения (Корнелий Янсен, 1585–1638). В опубликованном посмертно (в 1640 году) трактате «Августин» Янсений излагал свое толкование учения святого Августина о благодати, свободе воли и предопределении. Вокруг этого трактата завязалась ожесточенная полемика, и в 1653 году он был осужден папой Иннокентием X. Янсений полагал, что после грехопадения Адама свобода человека сводится к отсутствию внешнего принуждения, внутренне же человек повинуется либо божественной благодати, либо собственным порочным вожделениям. Без благодати нет спасения, но даруется она не всем, и заслужить ее своими действиями человек не может. Согласно же ортодоксально-католическому, «папскому» взгляду, человеческая воля свободна и после грехопадения; если люди грешат, то не потому, что на них нет благодати, а потому, что сами предпочли зло добру.

24

либертины — так называли в XVII веке тех, кто придерживался вольнодумных взглядов, а также и не слишком строгих правил в образе жизни.

25

аббатство Пор-Рояль — в 1204 году в Шеврёз, под Парижем, был основан женский монастырь Пор-Рояль. В 1625 году руководимая матерью Анжеликой Арно община переселилась в Париж, образовав второй Пор-Рояль в самом городе. Вокруг Пор-Рояля-в-Полях (то есть в Шеврёз) с 1637 года селились ученые и философы, сочувствовавшие янсенизму. Их называли «отшельниками» или «господами».

26

«маленькие школы» — учебные заведения, основанные «отшельниками» Пор-Рояля. Здесь старались прежде всего прививать навыки самостоятельного мышления. Французскому языку уделяли больше внимания, чем древним, а греческому — больше, чем латыни. Воспитанники «маленьких школ» были окружены строгим и одновременно заботливым вниманием. Последняя такая школа была закрыта в 1660 году.

27

деизм — религиозно-философское учение, в котором бог понимается как «мировой разум», устроитель вселенной, но отрицается дальнейшее его вмешательство в ход вещей. Деизм исповедовали многие мыслители Просвещения.

28

…они числят себя… «философами» — во Франции слово «философ» имеет кроме общего и особый смысл: так называли неверующих, вольнодумцев; чаще всего в таком смысле употребляется применительно к энциклопедистам.

29

«Мемуары» Л'Этуаля — вышедшие посмертно записки парижского буржуа Пьера де Л'Этуаля (1546–1611), куда он день за днем, с 1574 и до 1610 года, аккуратно заносил все события, свидетелем которых он был и слухи о которых до него доходили.

30

…здесь, по приказу Клотаря, проволокли королеву Брюнгильду — королева франкского государства Австразии Брюнгильда (534?—613) была зачинщицей кровавых феодальных распрей, окончившихся жестокой расправой над ней. Ее заклятый враг, король Нейстрии Клотарь II (? — 629), велел ее растерзать, привязав к крупу пущенной вскачь лошади.

кабинет — небольшое бюро, секретер, в ящичках которого хранились обычно драгоценности и безделушки.

32

…том Плутарха, из-за которого пролито столько чернил… — наличие этой книги в доме родителей Мольера рождало среди мольеристов споры о «культурном цензе» его семьи.

33

Персбуа по-французски — «сверли-дерево».

кресла под фижмы — мягкие кресла без ручек, чтобы на них могли усаживаться дамы в своих необъятных фижмах.

35

тру-мадам — старинная настольная игра, состоявшая в том, чтобы загонять маленькие костяные шарики в нумерованные полукруглые лунки, прорезанные в специальной доске.

36

Джелози — «Ревностные», знаменитая итальянская труппа, в которой окончательно сложились основные маски комедии дель арте: Доктор, Капитан, Панталоне, Арлекин, Бригелла и другие. Первой актрисой труппы была Изабелла Андреини (1562–1604), отличавшаяся не только актерским талантом, но и незаурядным поэтическим дарованием.

сенет — короткая комическая пьеса с немногочисленными действующими лицами.

38

[Корнель]… с которым актеры… познакомились в Руане — Корнель был родом из Руана и подолгу жил там.

39

Корби — город на северо-востоке Франции, занятый испанцами в 1636 году.

голубые ленты — то есть кавалеры ордена Святого Духа.

41

«спор о «Сиде» — вскоре после триумфальной премьеры «Сида» на Корнеля посыпались нападки завистливых литераторов; открыли эту кампанию «Замечания» Жоржа де Скюдери, за которым стоял сам кардинал Ришелье, яростный противник пьесы — не столько по эстетическим, сколько по идеологическим соображениям. По настоянию Ришелье дело было отдано на суд Французский Академии. После пятимесячных дебатов академики вынесли уклончивый, половинчатый вердикт, который не мог удовлетворить ни Корнеля, ни Скюдери, ни Ришелье, но с которым все они сочли за благо согласиться.

вавассал — «вассал вассала», самый низкий титул в феодальной дворянской иерархии.

43

Перевод Е. Кассировой. Кюжасовы затеи — Жак Кюжас (1520–1590) — французский юрист, старавшийся педантически придерживаться буквы римского права.

44

Минос, Эак и Радамант — в греческой мифологии судьи в царстве мертвых.

45

Супружество есть законный союз мужа и жены, предполагающий совместное их проживание (латин.).

Перевод Е. Кассировой.

47

«Белый крест» — ошибка Гримаре: на самом деле зал назывался «Черный крест».

48

…знаменитый министр Людовика XI — Луи Тристан Л'Эрмит (XV век), один из главных советников короля Людовика XI, снискавший самую мрачную репутацию.

49

Сарта — область к западу от Парижа, по берегам реки Сарты.

50

госпожа Кардиналь — персонаж романов французского писателя Людовика Галеви (1834–1908) «Господин и госпожа Кардиналь», «Малютки Кардиналь». Господин и госпожа Кардиналь всеми способами старались извлечь для себя выгоду из красоты двух своих дочек, танцовщиц Оперы. Их имена стали нарицательными.

51

Перевод Е. Кассировой.

52

Перевод Е. Кассировой.

53

…смутные времена Лиги — Священная Лига была образована в 1576 году. Официально ее задачей провозглашалась защита католицизма от гугенотов, но на деле она преследовала, скорее, политические цели и была одной из главных сил в религиозных войнах конца XVI века.

54

По-французски «Mai étayé», что звучит приблизительно как фамилия Mestayer.

То есть, «Цветок», «Шиповник», «Гвоздика», «Ясень», «Прекрасный дуб».

56

Софонисба — нумидийская царица (235–203 до н. э.). Потерпев поражение в битве, она попала в руки римлян и их союзника, бывшего ее жениха, Масиниссы. Масинисса, по-прежнему влюбленный, женился на Софонисбе; но она, чтобы не идти в триумфальной процессии римлян, выпила кубок с ядом, присланный Масиниссой, со словами: «Я принимаю этот свадебный подарок».

Перевод Е. Кассировой.

58

Феспид — греческий поэт (VI век до н. э.), которого предание считает отцом трагедии.

Перевод Е. Кассировой.

60

Брюнетьер — Фердинанд Брюнетьер (1849–1906), критик, историк и теоретик литературы; среди его сочинений — двухтомная «История французской литературы классического периода» (1904–1912). Его взгляды претерпели эволюцию от позитивизма до идеалистических умонастроений, защиты монархии и католицизма как «истинно французских» институтов; в эстетике Брюнетьера это сказывалось приверженностью к классицистическому искусству.

61

…«годы странствий и учения» — имеются в виду романы Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796) и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–1829).

62

Сент-Аман — Марк-Антуан Жирар де Сент-Аман (1594–1661), поэт. Его жизнь солдата и путешественника, завсегдатая великосветских салонов и сомнительных кабачков была полна приключений — впрочем, не столь бурных и романтичных, как их представляли позднейшие биографы Сент-Амана.

63

Великий Магистр артиллерии — официальный титул главнокомандующего всеми артиллерийскими силами французской армии.

64

Капитан Фракасс — герой одноименного романа (1863) Теофиля Готье, действие которого происходит в XVII веке и связано с приключениями труппы бродячих комедиантов.

Перевод Е. Кассировой.

66

Предместье Сент-Антуан — район Парижа вблизи Бастилии. Здесь армия Фронды, во главе с Конде, была разбита королевскими войсками, которыми командовал Тюренн.

67

…как тростник в басне — имеется в виду басня Лафонтена «Дуб и тростник» (обработка Эзоповой басни): буря ломает могучий дуб, а гибкий тростник остается невредимым под порывами ветра.

восстания «кроканов» — крестьянские восстания в конце XVI — начале XVII века в разных областях Франции. Причиной их была усиливающаяся нищета и повышение налогов. «Кроканы» — прозвище восставших крестьян, относительно этимологии которого существуют различные предположения; возможно, от слова croc — вилы, служившие оружием восставшим.

фиск — налоги в пользу государственной казны.

…контуры нынешнего шестиугольника — современная Франция на картах имеет форму шестиугольника.

71

…язвительный Скаррон — Поль Скаррон (1610–1660), автор бурлескных поэм, комедий, стихотворных памфлетов и двухчастного «Комического романа» (1651, 1657). Дом Скаррона, прикованного к постели с 28-летнего возраста, был влиятельным литературным салоном и одним из центров Фронды. В 1652 году Скаррон женился на Франсуазе д'Обинье — будущей госпоже де Ментенон, морганатической супруге Людовика XIV.

сошка — раздвоенная вилкой подставка для ружья, чтобы можно было стрелять с упора.

прево — во Франции XV–XVIII веков королевский чиновник, наделенным судебной властью.

74

Destin по-французски — «судьба», la rancune — «горечь», la caverne — «пещера».

75

La montagne — «гора», la vallée — «долина», la rose — «роза», l’épine — «терновник».

Перевод Н. Касаткиной. Цит. по изд.: Готье Т. Избр. произв. в 2-х т. т. 2, М., 1972, с. 191.

77

…прекрасная столица трубадуров — Тулуза, некогда главный город Лангедока; двор графов тулузских привлекал к себе множество провансальских трубадуров (XI–XIII вв.); здесь проходили их знаменитые состязания.

78

Сен-Симон — Луи де Рувруа, герцог де Сен-Симон (1675–1755), автор знаменитых многотомных «Мемуаров», охватывающих период с 1694 по 1723 год. Кроме ценнейшего исторического материала «Мемуары» содержат блистательные психологические наблюдения и дают множество мастерски исполненных (и зачастую весьма нелестных) портретов современников Сен-Симона — членов королевского семейства, вельмож, министров, военачальников, придворных и их окружения.

«прециозницы»— от французского слова précieux — жеманный, вычурный. Прециозным называется стиль литературы, процветавший в аристократических салонах в первой половине XVII века. Прециозные литераторы изощрялись в замысловатых перифразах, ложно-изысканных оборотах, игре слов, превращая текст своих сочинений в некий шифр, рассчитанный на узкий круг «посвященных». Приторная манерность распространялась не только на поэтический язык, но и на житейское поведение знатных дам и их кавалеров. Из парижских гостиных «прециозность» в искаженном и утрированном виде проникала в дома провинциальных дворян и богатых буржуа.

80

Отель Рамбуйе — парижский особняк маркизы Катрины де Рамбуйе (1588–1665), в котором она и ее старшая дочь Жюли д'Анженн, впоследствии герцогиня де Монтозье (1607–1671), устроили знаменитый салон — признанный «центр» прециозниц. Салон этот пользовался большим влиянием; его посещали многие известные литераторы и вельможи-аристократы.

81

Саразен — Жан-Франсуа Саразен (1614–1654), секретарь принца де Конти, поэт. О его смерти существует легенда, не подтвержденная документами: его будто бы убил принц де Конти, ударив по голове каминными щипцами.

82

Перевод Е. Кассировой.

теорба — старинный музыкальный инструмент, род лютни.

Перевод Е. Кассировой.

столица вин — Безье, издавна и поныне оживленный центр виноторговли.

Перевод Е. Кассировой.

квинтал — старинная мера веса (100 кг).

Перевод Е. Кассировой.

89

Перевод М. Квятковской. Цит. по изд.: Европейская поэзия XVII века. М., «Худож. лит.», 1977, с. 689–690.

Перевод Е. Кассировой.

91

…я уподобил бы вас Юпитеру во время Троянской войны… как нелегко ему было примирить трех богинь — по греческому мифу, во время Троянской войны олимпийские боги разделились: одни оказались на стороне троянцев, другие — на стороне греков, и Зевсу (Юпитеру) приходилось их обуздывать. Три богини — Афродита, Гера и Афина, споривше, кто из них прекрасней; троянский царевич Парис, избранный судьей в этом споре, предпочел Афродиту. Афродита поэтому помогала троянцам, а ее соперницы — грекам.

Перевод Е. Кассировой.

93

Перевод Е. Кассировой.

Перевод Е. Кассировой.

95

Рудзанте — прозвище итальянского актера Анджело Беолько (1502–1542), по имени созданного им персонажа, простодушного весельчака-крестьянина. Беолько и сам писал комедии (на падуанском диалекте).

96

ауто — в Испании и Португалии — театральное представление на сюжет из Священного писания. В XVI–XVII веках ауто превратилось в пышное торжественное зрелище. Тексты для ауто писали многие драматурги, в их числе Лопе де Вега и Кальдерон.

Потому что, когда я шел по улице, служанка (итал.).

98

Гиньоль — главный персонаж французского театра кукол, родившийся в Лионе в конце XVIII века. Неунывающий балагур-ремесленник, Гиньоль воплощает дух простонародного вольнолюбия.

99

Бельтрамм — прозвище итальянского актера и драматурга Никколо Барбьери (1576–1641), от созданной им маски добродушного, но глуповатого увальня-слуги. Мольер для своей пьесы «Шалый» использовал комедию Барбьери «Неразумный, или Муки Меццетино и помехи Скапино» (1629).

скюдеристы — то есть последователи прециозных писателей Жоржа де Скюдери и его сестры Мадлены, автора романов «Артамен, или Великий Кир» (1649–1653) и «Клелия» (1654–1660), ставших настольными книгами столичных и провинциальных жеманниц.

101

лацци — важный элемент комедии дель арте: короткие буффонные сценки, разные трюки, импровизированные шутки, не связанные с сюжетом пьесы. Полюбившиеся зрителям лацци передавались от актера к актеру, описывались в сценариях пьес, закрепляясь таким образом на сцене.

102

Nota = Nota bene: заметь (латин.).

103

Перевод Е. Кассировой.

Перевод Е. Кассировой.

105

Поль Пуассон (1658–1735) — сын актера Раймона Пуассона (1633–1690), создателя маски Криспена, остроумного и бойкого слуги. Поль Пуассон перенял эту роль от отца и пользовался в ней огромной популярностью. Известным актером был и его сын Арну (1696–1753).

106

«Собрание избранных сочинений» — вышедший в 1653 году сборник прециозных стихотворений, принадлежавших разным авторам.

107

Лоре — Жан Лоре (1595–1665), литератор, с 1650 года составлявший хронику событий парижской жизни в виде стихотворных посланий герцогине де Лонгвиль. Эти послания имели такой успех, что с 1655 года Лоре стал издавать стихотворный еженедельник «Историческая муза».

108

Перевод Е. Кассировой.

109

«История Арлекина — мнимого рогоносца» (итал.).

«Парижские невзгоды»— одна из стихотворных сатир Буало.

111

«Сказки» — небольшие шутливые поэмы Лафонтена, написанные в весьма нескромном духе; они начали печататься в 1665 году, но в 1674 году Кольбер запретил их издание.

112

Перевод А. А. Поляк. Цит. по изд.: Фюретьер А. Мещанский роман. М., Гослитиздат, 1962, с. 28.

113

Перевод А. В. Артюшкова. Цит. по изд.: Теренций. Комедии. М.—Л., «Academia», 1934, с. 506.

114

Перевод Е. Кассировой.

115

Перевод Е. Кассировой.

термы — столбы с изображением человеческой головы, которыми в Древнем Риме размечались межи.

117

Дубы заговорят мудрей деревДодоны — храм Зевса в Додоне (на севере Греции) был окружен дубовой рощей. Считалось, что по шелесту ее листьев жрецы угадывают волю Зевса.

118

Хариты — в греческой мифологии три богини красоты и изящества (у римлян они назывались Грации).

119

госпожа де Севинье — Мари де Рабютен-Шанталь, маркиза до Севинье (1626–1696). Ее «Письма», адресованные по большей части дочери, — шедевр эпистолярного жанра; они заключают в себе немало тонких наблюдений и интереснейших свидетельств о нравах и событиях эпохи.

120

Перевод Е. Кассировой.

121

Перевод Е. Кассировой.

«офицер Короны» — одно из высших придворных званий во Франции.

123

Перевод Е. Кассировой.

Перевод Е. Кассировой.

125

Перевод Е. Кассировой.

мадемуазель Мольер — к женщинам низкого звания (в том числе к актрисам), даже замужним, в те времена было принято обращаться «мадемуазель».

десять тысяч турских ливров — ливр, старинная французская монета, в разных областях имела разное достоинство; турский ливр стоил несколько меньше, чем парижский.

128

Дочь Арманды и Мольера.

129

Перевод Е. Кассировой.

«Крошка».

«Кисонька».

132

Перевод Е. Кассировой.

133

амфиктион — в Древней Греции член совета амфиктионии, политического и религиозного объединения нескольких городов-государств.

От слова gages — жалованье.

135

Слово «суфлер» — от французского глагола souffler: шептать, подсказывать.

136

«Смейся же, партер-тупица, смейся!» — эти презрительные слова некоего сиятельного знатока пересказывает Дорант в «Критике „Урока женам”».

137

По-французски foyer — очаг.

138

В былые времена (латин.).

139

Перевод Е. Кассировой.

Здесь и далее в цитатах — курсив Ж. Бордонова. (Прим. ред.)

141

Боссюэ — Жак-Бенинь Боссюэ (1627–1704), проповедник, религиозный писатель. Ему принадлежат знаменитые «Надгробные речи», посвященные, среди других, Генриетте Английской, ее матери Генриетте Французской, принцу де Конде.

142

La souche — по-французски «пень», «чурбан».

143

По-французски l’île— остров.

Перевод Е. Кассировой.

145

Кто славой был велик своею… — среди ученых долгое время было распространено мнение, что комедии Теренция на самом деле принадлежат перу его покровителя, Сципиона Эмилиана (185–129 до н. э.), римского полководца, после долгой осады (134–133 до н. э.) взявшего и разрушившего Нумансию, древний город на территории нынешней Испании.

Перевод Е. Кассировой.

147

Робине — псевдоним Шарля де Лорана, литератора и журналиста; он подхватил находку Лоре и после его смерти вел хронику парижской жизни в своих «Стихотворных посланиях к Мадам».

В свою защиту (латин.).

149

Перевод Е. Кассировой.

150

Перевод Е. Кассировой.

151

Перевод Е. Кассировой.

Перевод Е. Кассировой.

153

…оскорбительный инцидент с французским послом в Риме — французский посол, герцог де Креки, держал себя в Риме надменно и высокомерно; особенную неприязнь итальянцев вызывало поведение его челяди. 20 августа 1662 года слуги герцога со шпагами в руках напали на взвод корсиканских гвардейцев — телохранителей папы. Все гвардейцы сочли себя оскорбленными, окружили дом посла, стреляли по карете его супруги, убив ее пажа и ранив нескольких лакеев. Герцог покинул Рим, обвиняя в случившемся родственников папы Александра VII и его самого.

ультрамонтанская партия — сторонники неограниченной власти папы римского в любом католическом государстве.

155

Перевод Е. Кассировой.

Перевод Е. Кассировой.

157

Перевод Е. Кассировой.

Перевод Е. Кассировой.

159

Перевод Е. Кассировой.

160

Кенз-Вэн — старинный парижский приют для слепых.

161

Латона — в греко-римской мифологии богиня, мать Аполлона и Артемиды (Дианы).

162

На тему Ариосто — имеется в виду поэма Лодовико Ариосто «Неистовый Роланд» (1516), повествующая о фантастических приключениях отважных и прекрасных рыцарей. Эпизод поэмы, положенный в основу «Увеселений», рассказывает о том, как волшебница Альчина колдовскими чарами удерживала в своих чертогах храброго рыцаря Руджеро и его друзей; разрушить чары и освободить рыцарей удалось с помощью чудесного кольца, которое другая волшебница надела на палец Руджеро.

163

Перевод Е. Кассировой.

Перевод Е. Кассировой.

165

Перевод Е. Кассировой.

166

Все изменится при госпоже де Ментенон — после смерти своего мужа, писателя Поля Скаррона, госпожа де Ментенон стала воспитательницей детей Людовика XIV и маркизы де Монтеспан. В 1683 году король тайно с ней обвенчался. Ханжеская набожность госпожи де Ментенон, пользовавшейся большим влиянием на Людовика XIV, наложила отпечаток на последние годы его царствования.

167

Перевод Е. Кассировой.

Перевод Е. Кассировой.

169

Перевод Е. Кассировой.

Перевод Е. Кассировой.

171

…атмосфера картин Ватто — Антуан Ватто (1684–1721) — художник, изображавший по преимуществу сельские сцены и «галантные празднества». Его картины отмечены редкостным изяществом рисунка, нежностью колорита и тончайшим психологизмом. Аллегорическое «Плавание на Киферу» (остров богини любви, Афродиты) — одно из самых известных его полотен.

172

Фоли-Бержер — парижский мюзик-холл, открывшийся в 1869 году. Здесь сначала ставились оперетты, пантомимы, акробатические номера; затем — очень пышные, красочные представления.

173

Шатле — театр на одноименной площади в Париже, открытый в 1862 году. Его огромный (на 2000 мест) зал позволяет устраивать грандиозные зрелища. На сцене Шатле были поставлены феерии «1001 ночь», «Золушка», «Робинзон Крузо».

«Рассказ об «Увеселениях» — имеется в виду официальный, роскошно изданный отчет об «Увеселениях».

175

«Газет» — первая французская газета, основанная в 1631 году королевским врачом и историком Теофрастом Ренодо (1586–1653); она выходила до 1914 года (с 1762 года — под названием «Газет де Франс»). В XVII веке это был официальный орган правительства.

Пять Положений — в 1649 году на рассмотрение богословского факультета Сорбонны были представлены так называемые Пять Положений, в которых формулировалось основное содержание трактата Янсения «Августин». Сорбонна и папа римский в 1653 году осудили эти Пять Положений; янсенисты, утверждая, что такое осуждение не означает осуждения самого «Августина», обратились к Парламенту. Спор вспыхнул с новой силой после появления в 1656 году «Писем к провинциалу» Паскаля, острой сатиры на иезуитов. Конец этому спору был на время положен в 1668 году заключением Церковного мира; однако вскоре преследования янсенистов возобновились, Пор-Рояль был закрыт и само здание его было снесено. Различные формы янсенизма как религиозного течения дожили до XX века.

177

Леметр — Жюль Леметр (1853–1914), литературный и театральный критик и писатель; работы его написаны в субъективно-импрессионистической манере. Идеологические воззрения Леметра сильно клонились вправо.

178

Перевод Э. Линецкой и Ю. Корнеева. Цит. по: Лабрюйер Ж де, Характеры. М.—Л., 1964, с. 323–324.

молинистская — по имени Луиса Молины (1536–1600), испанского теолога. Его сочинения были теоретическим обоснованием позиции иезуитов.

отец Эскобар — Антонио Эскобар и Мендоза (1589–1669), испанский иезуит, плодовитый религиозный писатель, разрабатывавший двусмысленную мораль, согласно которой благое намерение оправдывает дурной поступок. Имя Эскобара стало нарицательным для лицемера, казуиста, всегда находящего аргументы для облегчения собственной совести.

«овернец»— житель Оверни, области в центральной Франции. Овернцы слывут замкнутыми и хитроватыми, «себе на уме».

182

Перевод Е. Кассировой.

183

Тристан — герой средневековых легенд о Тристане и Изольде — влюбленных, чью страсть не смогли погасить никакие препятствия, и оставшихся неразлучными в самой смерти.

моцартовский Дон Джованни — либретто оперы «Дон Жуан (1787), как и некоторых других опер Моцарта, написано по-итальянски, поэтому и имя героя имеет итальянскую форму.

герой Монтерлана — персонаж пьесы французского писателя Анри де Монтерлана «Дон Жуан» (1958). Сам Монтерлан заявлял, что хотел избавить своего Дон Жуана от груза философской многозначительности и демонической таинственности, которым снабдила этот образ европейская литература за несколько столетий. Герой Монтерлана — не мифологическая фигура, как Фауст или Гамлет, а существо «простое», лишенное всякой глубины.

186

Маньяра — историческое лицо: Мигуэль Маньяра (настоящее имя — Винченцо де Лека, 1627–1679). В 1662 году он покаялся в своих грехах, составил смиренное завещание и эпитафию самому себе: «Здесь покоится худший человек на свете. Молитесь за него» — и постригся в монахи. В монастыре он славился добротой, трудолюбием и благочестием.

187

По секрету (латин.).

188

Сарданапал — легендарный ассирийский царь; предание приписывает ему множество пороков.

189

…Вальмон из «Опасных связей» — персонаж романа Пьера Шодерло де Лакло (1741–1803), хладнокровный соблазнитель.

190

«Замечания» Рошмона — кому принадлежат эти «Замечания», до сих пор точно не установлено. Большинство исследователей отождествляет Рошмона с Жаном Барбье д'Окуром; некоторые мольеристы склонны искать автора «Замечаний» в окружении принца де Конти.

191

Август — Октавиан Август (63 до н. э. — 14 н. э.), римский император, пытавшийся вернуть нравам своих подданных былую патриархальную строгость и чистоту.

192

Феодосий — Феодосий I (346–395), римский император, который стремился утвердить господство христианства и всячески преследовал язычество, его культуру, обряды и обычаи.

193

Оноре Лебель де Бюсси — родственница философа Ла Мота Ле Вайе, в доме которого познакомилась со многими блестящими умами (Гассенди, Люилье, Гезом де Бальзаком, Шапленом). Она была очень красива и вела жизнь, полную любовных приключений, пока в 1656 году не лишилась, в результате несчастного случая, изрядной доли своей привлекательности. После этого интересы ее сосредоточились на литературе; в частности, она устраивала публичные чтения пьес Мольера, подготавливая таким образом общественное мнение. В 1670 году она вышла замуж и, обратившись на путь семейной добродетели, остыла к изящной словесности и порвала со своими друзьями-литераторами, в том числе и с Мольером.

фиваида — пустыня, место затворничества (от названия области вокруг города Фивы в Древнем Египте, в которой некогда селились отшельники).

195

Перевод Е. Кассировой.

196

Великий век — то есть XVII, который для Франции был веком расцвета абсолютизма и высших достижений классицистического искусства.

197

Факультет — медицинский факультет парижского университета — Сорбонны.

198

…тихие звуки верленовских гитар — у поэта Поля Верлена (1844–1896), лирике которого присущи настроения мягкой грусти и особая мелодичность стиха, есть сборник «Галантные празднества» (1869), как бы воскрешающий мимолетные картинки из французского XVIII века.

199

Отейль — некогда предместье Парижа, в середине XIX века вошедшее в черту города.

200

…Людовик XIV готовится к отъезду во Фландрию — речь идет о начале так называемой Деволюционной войны (получившей свое наименование от юридического термина «деволюция» — наследственное право, отдающее дочерям от первого брака предпочтение перед сыновьями от второго; такое право действовало в Голландии). После смерти в 1665 году испанского короля Филиппа IV Людовик XIV, как супруг его дочери от первого брака, заявил свои права на некоторые провинции Испанских Нидерландов. В 1667 году французская армия во главе с Тюренном без объявления войны вторглась во Фландрию. Голландия заключила Тройственный союз с Англией и Швецией, и в 1668 году в Экс-ля-Шапель был подписан мирный договор, по которому Франция получала часть Фландрии, но уступала Франш-Конте.

201

Перевод Е. Кассировой.

фискал — в феодально-церковной иерархии лицо, исполняющее прокурорские обязанности.

Сюжет ее заимствован из Плавта — имеется в виду комедия Плавта «Горшок».

визитандинки — женский монашеский орден, основанный во Франции в 1610 году.

205

Перевод Е. Кассировой.

анабаптисты — одна из радикальных протестантских сект, возникшая в XVI веке; она подвергалась жестоким гонениям. Анабаптисты требовали вторичного крещения (в сознательном возрасте), общности имущества, разрушения церковной иерархии.

207

Праздник святого Юбера — отмечается 3 ноября; святой Юбер (VIII век) считается покровителем охотников.

208

«Британик» Расина — трагедия, написанная на сюжет из римской истории: убийство молодым императором Нероном законного наследника римского трона Британика.

209

Постановка пьесы Корнеля — эпизод враждебных действий между Мольером и Расином — «Тит и Береника» была поставлена почти одновременно с трагедией Расина на тот же сюжет («Береника») и не выдержала такого соперничества.

Перевод Е. Кассировой.

211

Мегера — в греческой мифологии одна из трех грозных богинь мщения — эриний.

212

Иксион — мифологический царь лапифов, посягнувший на супругу Зевса Геру; в царстве мертвых он привязан к вечно вращающемуся огненному колесу.

213

Тантал — согласно греческому мифу, царь Лидии, который жестоко обманул олимпийских богов, принимая их в своем доме. За это он осужден вечно мучиться голодом и жаждой, стоя по колено в воде под усыпанным плодами деревом — вода и плоды уходят из-под его губ, когда он к ним тянется («муки Тантала»).

виперы — гадюки (от французского vipère).

215

…в мешке, где скрыт Скапен лукавый… — ошибка Буало: по ходу пьесы в мешок упрятывают Жеронта.

«Поэтическое искусство», III. Перевод Э. Л. Линецкой. (Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 94).

217

солецизм — грамматически неправильно построенный оборот.

218

Перевод Е. Кассировой.

синдик — старшина гильдии, цеха.

220

Беарнец — король Генрих IV, который был родом из Беарна, области в Западных Пиренеях.

221

Персей и Андромеда — согласно греческому мифу, герой Персей спас царевну Андромеду, убив чудовище, которому она была обречена в жертву. Сюжет этот был очень популярен в западноевропейском искусстве XVI–XVII веков.

геридон — круглый стол на одной ножке.

223

На стенах… картины — «Урок женам» — очевидно, имеется в виду гравюра Франсуа Шово — фронтиспис ко второму тому Сочинений Мольера, изданных в 1666 году.

Перевод Е. Кассировой.

сосьетер — пайщик труппы Комеди Франсез, представляющей собой с финансовой точки зрения самоуправляемое общество на паях.

макароническая латынь — язык, в котором слова какого-нибудь нового языка перемешаны с латинскими или имеют латинские окончания.

227

Перевод Е. Кассировой.

официал — церковный судья, назначаемый для разбирательства спорного дела епископом и его именем творящий правосудие.

229

Перевод Е. Кассировой.

Перевод Е. Кассировой.

231

Перевод Е. Кассировой.

232

Перевод Н. Я. Рыковой. В кн.: Монтень М. Опыты, Книга третья, М., «Наука», 1979, с. 311.